المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية



مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء

رسالة مقدمة لإكمال متطلبات درجة الماجستير

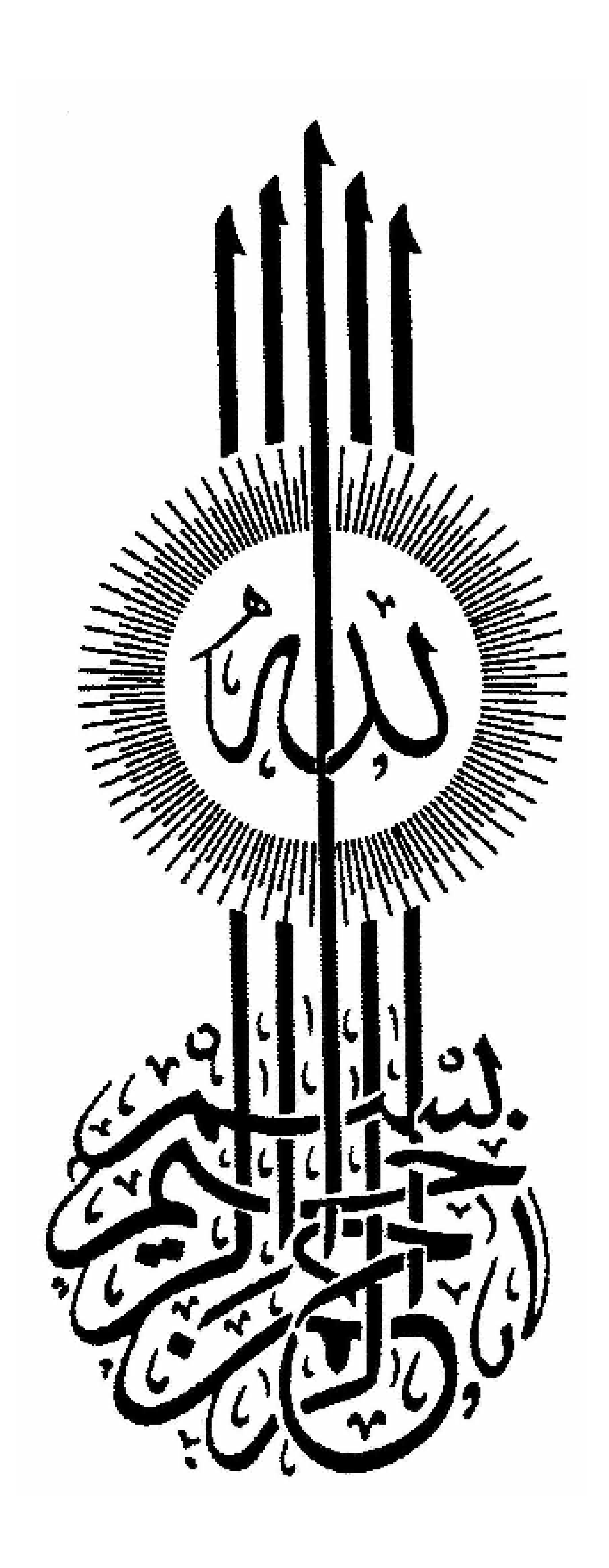
إعداد الطالب

عبد العزيز بن عيّاد الثبيتي

إشراف الدكتور

إبراهيم الكوفحي

١٤٣١ هـ / ٢٠١٠ م


الله
بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص الرسالة

((مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء))

على الرغم من تعدد الدراسات عن مقدمات القصائد ، إلا أن الاهتمام بهذا الموضوع لم يأخذ حقه الكافي من الأبحاث والدراسات المستفيضة ، فغالبية مادُرِس وبُحِثَ لايخرج عن نطاق الجهد الفردي ذا الطابع العمومي ، ومن هذا المنطلق آثرت دراسة المقدمة عند شعراء مدرسة الإحياء – مكتفياً بالبارودي وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي – دراسةً مهدت لها بتقيدم عن مقدمة القصيدة عند القدماء ، موضحاً أساليبهم وأغراضهم الرئيسية منها والفرعية ، مبيناً تأثيرهم على من لحقهم بشكل عام ، وعلى الإحيائيين بشكل أدق ، في المفاهيم والتصورات فكان الفصل الأول " مقدمات القصيدة عند البارودي وحافظ وشوقي" وقفةً مع أثر المفاهيم والأغراض التراثية في شعر الإحيائيين من حيث الأغراض والمعاني في المقدمات التقليدية ومحاولة التجديد والتطوير في المقدمات المختلفة ، كالمقدمات ذات البعد السياسي والاجتماعي والتأملي ، مبيناً أثر التشابه والاختلاف بين القدماء والإحيائيين ، وعلى وجه الإجمال وبين كل شاعر من شعراء المدرسة الإحيائية على وجه التفصيل ، وكما هو معروف عن دور المفاهيم والتصورات في الأساليب والطريقة الفنية ، كان الفصل الثاني وقفة مع تبيين حجم وفاعلية ذلك الدور فجاء في أربعة مباحث : أولها في الألفاظ والتراكيب ، ومن الطبيعي عند الإحيائيين أن تكون غالبية ألفاظهم وتراكيبهم مستمدة من التراث خاصةً في مقدماتهم التقليدية – ومقدمات قصائد المعارضة بشكل أخص- وإن كان ذلك لاينفي إستثناء ورود بعض الألفاظ المعاصرة في المقدمات ذات البعد السياسي والإجتماعي ، وعلى نفس المنوال كانت صورهم الفنية ماعدا بعض الصور المحدثة والتي تصف المخترعات والمكتسبات الحضارية ، فبدت تلك الصور في نمط وصفي انطباعي مباشر ، نتيجةً لحداثة مثل تلك المخترعات والتعامل معها، يلي ذلك وقفت مع موسيقى الإحيائيين وهنا بالذات نلحظ إقتفاء أوزان القدماء ، وهذه المتابعة في الأوزان لاتنفي التنوع في الإيقاعات والأنغام فلكل شاعر أنغامه وايقاعاته التي تميزه عن غيره من الشعراء .

وهذا التداخل والتقارب بين الإحيائيين القدماء كان الدافع لبعض النقاد في اتهام الإحيائيين بالذوبان في التراث وفقدان شخصياتهم ، وترابط أفكارهم ومشاعرهم الذاتية فكان المبحث الأخير وقفة مع تلك الاتهامات ، مؤكداً أن الفيصل في الحكم على ترابط وتناسق مقدمات القصائد وأجزائها مع بنية القصيدة ، هو في المعنى والجانب الرئيسي الذي يتميز به الشاعر ، فمتى ماطرقه بدت مقدماته في أتم وأقوى درجات التلاؤم والترابط والعكس صحيح.

The poem's introduction in the revivalists' poetry

In spite of the number of studies about poems' introductions . It seems that the subject hasn't been fully covered. Most of what has been taught and researched for is a solo effort. From this perspective I decided to study the introduction in the Revivalists Poetry – with reference to Albaroodi, Hafiz and Shaoqi-where I began with the introductions in the Old poetry . Explaining their ways and purposes , showing the effect which is made on their followers in general and on the revivalist in particular. The first chapter was ((the poem's introduction in Albaroodi , Hafiz and Shaoqi)) which shows the effect of these purposes and meanings in the traditional introductions as well as their attempt to renew the other kinds of introductions . Such as political , social and meditational introductions . referring to similarities and differences between the Old and Revivalist specifically . The second unit expresses the effectiveness of that role in four chapters . Firstly, about lexicon and instruction. It is normal for them (revivalist)to use old fashioned words , especially in the traditional introductions . With the exception of using some modern words in the political and social introduction . these pictures give a direct impression . Then I pointed at the revivalist tune and how they imitate their ancestors' rhymes , but that imitation doesn't exclude the diversity which occurs in tune among the poets.

The intervention and closeness among the old revivalist was the motive for some critics to accuse them of melting in their heritage as well as losing their identity . The last chapter discusses these accusation . It emphasizes the final judgment and connection between the introductions and the whole poem in its meaning , which the poet is excellent at. By doing so his introduction will be in it's perfect shape.

المقدمـــة

بـسم الله الـرحمن الـرحيم والـصلاة والـسلام عـلى أشرف الأنبيـاء والمرسلين ، وبعد:

فكان البحث في مقدمات القصائد ولا يزال أحد أهم المباحث التي شُغِل بها النقاد والأدباء في تاريخنا الأدبي والنقدي، ولو عدنا للعصور السالفة لوجدنا أن مطالع القصائد وتجويدها من أوائل المباحث التي اهتم بها ناقدو الشعر ودارسوه، بتبيينهم للمطالع الجيدة وتفصيل الأحكام في كيفية تلك الجودة، وذكر المطالع غير الحسنة واخفاقات بعض الشعراء في فواتح شعرهم .

وفي هذا السياق سؤال يفرض نفسه:

لماذا الاهتمام بالمقدمات دون غيرها من أجزاء وبنية القصيدة؟ ولماذا عند الإحيائيين تحديداً؟

والجواب على هذا السؤال من شقين:

أولهما: أن نقاد العربية وشعراءها أَوْلَوا المقدمات عناية فائقة ، فتجد الشعراء يهتمون بمطالعهم، وحثهم النقاد على ذلك بما نصوا عليه من شروط لجودتها وحسنها،فهذا ابن رشيق يركز على ذلك في قوله « وبعد فإن الشعر قفل أوله مفتاحه،وينبغي للشاعر أن يجود ابتداءَ شعره ؛ فإنه أول ما يقرع

السمع وبه يستدلُّ على ما عنده من أول وهله »[1] كما اهَتمَّ بقية النقاد بمطالع القصائد،ومن بينهم ابن طباطبا، وابن قتيبه[2]،وغيرهم متحدثين عن أجود المطالع،وبراعة الاستهلال،وحسن التخلص والانتقال من موضوع إلى آخر، وحسن الختام، وأنواع المطالع، ومضامينها.

ومن هذا المنطلق أخذ كل شاعر من شعراء مدرسة الإحياء- بشكل عام - وأحمد شوقي- بشكل خاص- بالتفنن في المقدمات التي يفتتح بها قصائده مهما كان غرضه من نظمه القصيدة، وذلك ليضمن لها النجاح وبالتالي إعجاب الجمهور بهذه المقدمة،وبهذا أصبح لمقدمات القصائد أثر بالغ في شهرة القصيدة وشهرة الشاعر قبلها؛ لأنّها أول ما يقرع أذن السامع فهي المدخل الرئيسي والخطوة الأولي لقلبه وعقله .

- كذلك مما تجدر الإشارة إليه أَنَّ بعضاً من الدارسين[3] يرون أَنَّ القصائد تدور في فلكين : فلك يتعلق بالشاعر فهو يعبِر بالمقدمة عن مظاهر حياته واهتمامه بواقعه ،والفلك الآخر الذي تدور حوله بقية أجزاء القصيدة هو الشعر نفسه- من مواضيع عامه تهتم بالبيئة الاجتماعية للشاعر-.

(١) ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الأول ، ص ٢١٧.

(٢) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار التراث العربي ، الجزء الأول ، ص ١١٧

(٣) يوسف خليف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، دار غريب ، ص ١١٧ .

ففي المقدمات تتضح نفسية الشاعر وحاله بحيث لو تأملنا المعاني التي يبدأ بها قصيدته نجد أَنَّها تعكس صورةً لنفسيته وخواطره وانطباعاته عن الحالة التي دعته لقول الشعر ، وهذا الوضع لا يسترسل به الشاعر عادة في كل القصيدة،وإنما يتضح في المقدمة وخصوصاً في أولها، وهكذا نجد أن فهمنا للمقدمة في ضوء نفسية الشاعر يكشف لنا في أغلب الأحيان عمقاً في المقدمة لا يكشف عنه ظاهر التعبير، وفي ضوء هذه الخصوصية تزداد معاني المقدمة ومعاني القصيدة كلها وضوحاً .

إن المباشرة في أي غرض دونما تقديم وتمهيد يصدم المتلقي مما يؤثر بدوره على تقبل ذلك الغرض، ومن هنا تنبع أهمية المقدمة في تهيئة النفوس وشد الانتباه وإثارة الوجدان، وتختلف تلك التهيئة من قصيدة لأخرى حسب الغرض والمتلقي ومقدرة الشاعر الفنية ، وعلي سبيل المثال فقد لوحظ أَنّ المقدمات في قصائد المدح على وجه الخصوص تطول وتتعدد موضوعاتها دون غيرها من أنواع المقدمات ، ولعل أقرب تفسير لذلك أنها قصائد رسميّة محفليه المستهدف منها صفوة المجتمع ، وتلقى في العادة أمام فئة كبيرة، فراعى الشعراء فيها التفنن والتجويد والتنويع على العكس من غرض الرثاء فإنه غالباً ما يقدم له الشاعر بأبياتٍ قليلة موجزة .

ثانيهما: وهو الشق المتعلق بمقدمات الإحيائيين:

فقد لوحظ أن شعراء مدرسة الأحياء – تحديدا البارودي وحافظ إبراهيم وشوقي – قد تأثروا بالتراث بشكل لافت للنظر، ومن أبرز معالم ذلك التأثر :

التقديم للمقدمات بمقدمات طللية وغزلية وخمرية .... الخ تقديماً يعد دليلاً واضحًا على وحدة الأدب العربي على مر العصور مع تنوع البيئات والظروف والمتغيرات ، فوجدنا بعض الإحيائيين- البارودي وصاحبيه- قد ضمَّنوا بعض مقدماتهم إشارات وتمهيداً للغرض الرئيسي للقصيدة، فتتضح من الوهلة الأولى العلاقة بين المقدمة والغرض ، وفي بعض المقدمات قد تضعف أو لا ترد مثل تلك الإشارات الدالّة على غرض القصيدة، مما حدا بالبعض إلى اتهام شعر الإحيائيين بالتفكك والتباعد المعيب، حيث نظروا للقصيدة من ناحية الموضوع متجاهلين ذات الشاعر ونفسيته وأحواله وأحداث حياته، مما أوقعهم في هذا الإشكال ،وتناسوا أن القصيدة مهما تنوعت وتباينت موضوعاتها فإنه يجمعها رابط مشترك هو نفسية الشاعر وتفكيره وتجربته التي تصب في إطارها جميع أجزاء القصيدة .

وهذا عن الشق الأول للسؤال،أما عن الشق الثاني:

فهو لماذا المقدمات عند الإحيائيين تحديداً- والمقصود البارودي ، وحافظ، وأحمد شوقي-؟

والجواب على ذلك هو:للدور الكبير الذي قام به الإحيائييون في بعث القصيدة العربية، وتحريرها من العَبَثْ اللفظي المُتَجَسِّدِ في المبالغة في السجع،والبحث عن الألفاظ الغريبة، لا لهدف سوى المبالغة والمزايدة في معرفة وامتلاك ثقافة معجميّة متفردة، وهذه العودة بالشعر إلى أزهى عصوره تعددت أشكالها، ومن أظهر تلك الأشكال اعتناء الإحيائيين بالتقديم

للقصائد كملمحٍ من أبرز ملامح تراثنا الشعري وهنا سيتم التركيز على عدة محاور، وهي:

أ/ أثر المقدمات القديمة في مقدمات الإحيائيين .

ب/ تجديد الإحيائيين في تلك المقدمات ،وما أضافوه تبعاً لكل شاعر ومقدرته.

ج/ طريقة الإحيائيين الفنية في التعامل مع خصائص وتقاليد المقدمات في الألفاظ والتراكيب،والصور الشعرية،والموسيقى،- والترابط بين مقدمات القصائد، وبنيتها .

ومن هنا فقد جاءت الرسالة في (تمهيد) تناولت فيه "مقدمة القصيدة العربية القديمة" ، وفصلين : الأول جاء تحت عنوان "مقدمات البارودي وحافظ وشوقي" ، حيث توقفت فيه عند مقدماتهم التقليدية التي ساروا فيها علي نهج القدماء ، وغيرها من المقدمات التي تتصل بظروف عصرهم وأبعاد رؤيتهم للتجديد . أما الفصل الثاني ، فقد اختص بالحديث عن "التشكيل الفني" ، وفيه توقفت عند الألفاظ والتراكيب والصور الفنية والموسيقي وغيرها مما يتصل بالبناء الفني لمقدمات شعراء الإحياء.ثم جاءت الخاتمة ، وفيها لخّصتُ أبرز النتائج وما انتهى إليه البحث .

أما أبرز الدراسات السابقة على هذا البحث ،والتي تطرقت إلي هذا الموضوع وتناولت بعض جوانبه ، فيمكن أن يشار هنا علي سبيل المثال إلى ما يلي :

١/ دراسات في الشعر الجاهلي[1]. للدكتور يوسف خليف: وقد عقد فيه ثلاثة فصول أحدها عنوانه" مقدمة القصيدة الجاهلية محاولة جديدة لتفسيرها".

وفيه يرى الدكتور خليف أن القصيدة الجاهلية عبارة عن قسمين:

القسم الأول: وهو القسم الذاتي الذي يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ويصور عواطفه ومشاعره وانفعالاته.

القسم الثاني: غيريٌّ يتحدث فيه الشاعر عن مجتمعه وبيئته وموضوعه.

أما المبحث الثاني فعنوانه"مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية"، وفيه يرى أَنَّ المقدمة الطللية ، مَرَّت بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: كانت فيها بسيطة وتلقائية، وأشهر مقدماتها- مقدمة معلقة امرىء القيس- .

المرحلة الثانية: ظهرت عند شعراء مدرسة الصنعة، وأشهر مقدماتها - مقدمة زهير بن أبي سُلْمى-.

المرحلة الثالثة: والأخيرة وفيه تمت واكتملت بشكلها النهائي، وأشهر مقدمة فى هذه المرحلة- مقدمة لبيد بن ربيعة-.

حيث يرى يوسف خليف أن مقدمة الأطلال هي الرئيسية والأكثر تداولاً، وباقي أنواع المقدمات فرعية وأقل تناولاً.

---

(١) يوسف خليف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، دار غريب.

المبحث الثالث:وفيه تطرَّق لأنواع المقدمات الأخرى من غزليّة حسيّة، ومعنويّة، وخمرية، وفروسية، ومقدمات ذكر الشيب وبكاء الشباب، وعرض نموذج لكل نوع.

وهى بلاشك دراسة قيمة تعد من اللبنات الأولى التي تناولت هذا الموضوع ، وفتحت الباب للكثير من الدارسين من بعده وعلى رأسهم حسين عطوان.

٢/ مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي[١] ، للدكتور حسين عطوان . وباقي تلك السلسة إلى العصر العباسي الأول:

وفيها سار الدكتور على النمط التالي:

١/ الفصل الأول:تمهيدي عن بلاد العرب ووصفها.

٢/ الفصل الثاني:عن نشأة المقدمات

٣/ الفصل الثالث:عن اتجاهات المقدمات ومقوماتها.

٤/ الفصل الرابع:دراسة فنية للمقدمات.

٥/ الفصل الخامس:تفسير ظاهرة المقدمات – ونحا نحو ذلك في بقية كتبه–.

---

(١) حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار الجيل ، الطبعة الثانية ١٤٠٨ – ١٩٨٧

وهـي دراسـة قَيِّمـة بحـقٍّ،وتعـد مـن أوائـل الدراسـات في أدبنـا العـربي التـي تناولـت المقـدمات بـشكل متخـصص. وقـد اهـتم الـدكتور عطوان بالناحية التصنيفية للمقدمات بأنواعها وأشكالها وعرض شاهداً لكل نوع.

٣/ مطلـع القـصيدة العربيـة ودلالتـه النفـسية.للـدكتور/ عبـدالحليم حنفي.وفيه لاحظ الباحث أن أغلـب الدارسين للمطـالع والمقـدمات اهتمـوا بتبيين أشكالها وأنواعها ،وأغفلوا الحديث عن الـشاعر ونفسيته،إذ قـال « مـع أننـا حـين نبـدأ مـن النقطـة الجوهريـة ،وهـى نفـسية الـشاعر نحـو موضـوع قصيدته بالذات نجد حلاً وتفسيراً واضحاً لكثير مـن المشاكل التي نحـن في حاجة إليها،وفهم رموزها وإشاراتها فيما يتعلـق بمطلـع[1] القـصيدة » ، وقـد أحسن في هذا الهدف الذي نحا إليه،لكنه لم يتعرض لمقدمات الإحيائيين بشيء يذكر.

٤/ مدرسة الإحياء والتراث[2] للدكتور إبراهيم الـسعافين: وهـى دراسـة جادة نافعة،بذل فيهـا الـدكتور الـسعافين جهـداً طيبـاً،أبـدع فيـه وتميـز بـشكل ملحـوظ،وقـد نـص فيهـا عـلى دراسـة الأثـر القـديم في الـشعر الإحيـائي بمصر،ولكن مع كل ما سبق إلا أنه تناول ذلك بشكل عام ،مـن غـير أن يفـرد

---

(١) ابراهيم حنفي ، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ٥.

(٢) ابراهيم السعافين ، مدرسة الإحياء والتراث ، دار الأندلس.

المقدمات الإحيائية بمبحث مستقل أو حديث خاص.

والتناول العام لشعر الإحيائيين مع عدم تخصيص دراسة مختصة بمقدمات البارودي وحافظ وأحمد شوقي،وأيضاً دور شعرنا الحديث في إعطائنا صورة متكاملة عن واقع الثقافة العربية في العصر الحديث ، هذان السببان كانا الدافع الرئيس لهذا البحث.

وهنا كلمة شكر وعرفان أوجهها لأساتذتي الأفاضل:

الأستاذ الدكتور/ مصطفى عناية، الذي اقترح عليَّ موضوع البحث، وكان لتوجيهاته الفضل الكبير -بعد الله- في بلورة فكرة هذا الموضوع.

الدكتور/ إبراهيم الكوفحي، المشرف الأكاديمي ، على ما أولاني من رعاية ، وقد أفدت من توجيهاته واستدراكاته ، التي كان لها أكبر الأثر في إتمام هذا العمل.

الأستاذ الدكتور/ عياد عيد الثبيتي،صاحب الأيادي البيضاء التي تعجز لغة التقدير عن إيفائه حقه.

والشكر موصول إلى جميع أساتذتي بكلية اللغة العربية ، ولا يسعني في الختام إلا توجيه الشكر للأستاذ الدكتور مصطفى عناية ، والأستاذ الدكتور عبدالله باقازي ، عضوي لجنة المناقشة ، على تفضلهما بقراءة البحث وإثرائه بملاحظاتهما القيمة .

سائلاً الله عز وجل أن يجزيهم عني خير الجزاء في الدنيا والآخرة .



تمهيـــد

مقدمة القصيدة العربية القديمة

مقدمة القصيدة العربية قديمة شأن القصيدة العربية ذاتها التي لا يعلم أحدٌ على وجه اليقين : متى نشأت؟ ولا كيف نشأت؟ وإن كانت القرائن تشير إلى أنَّ الشعر الذي تطمئن النفوس إلى صحة نسبته لا يتعدى قرنين من الزمان قبل الإسلام على نحو ما أشار إليه الجاحظ في قوله « فإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له – إلى أن جاء الله بالإسلام- خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام »[1].

وعن تلك المرحلة التي سبقت الإسلام بزمن ليس بالكثير عرفنا القصيدة العربية مكتملة البناء، واضحة المعالم، ومن معالمها البارزة المقدمة التي تسبق غرضها الرئيس، إذ أصبح ذلك واضحاً جلياً ينتهجه كثير من الشعراء، ويكفي أنَّ المعلقات السبع بدأت كلُّ واحدة منها بمقدمة، واختلف النقاد في تفسير وجود هذه المقدمات ومن أشهر ما قيل في ذلك ما ذكره ابن قتيبه « قال أبو محمد : وسمعت بعض أهل الأدب: أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربَّعْ، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كان نازلة العَمَدِ في الحُلول والظعن على خلاف نازلة المدَرَ، لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماءٍ، وانتجاعهم الكَلأَ، وتَتَبُّعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا الوجدَ، وفَرْطَ الصبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجود،

---

(١) الجاحظ، الحيوان : تحقيق / عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الجزء الأول،ص٧٤.

وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)، لأنَّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبَّة، الغَزَل، وإلف النساء، فليس يخلو أَحَدٌ من أن يكون متعلِّقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، فإذا (علم أنْ قد) استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقَّب بإيجاب الحقوق، فَرَحل في شعره، وشكا النَّصَبَ والسَّهَر، وسُرَى الليل، وحرَّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنَّه (قد) أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء، وذمامة التأميل، وَقدَّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بَدَأَ في المديح، وهزَّه للسماح .....)[1] وغير خاف أَنَّ هذا القول يتجه إلى مقدمة القصيدة المادحة، وغير ملزم أن يكون ما ذكره متوالياً في كل قصيدة مادحة، أو متوافراً فيها، فهذه مدائح النابغة الذبياني، وهو أحد المُدَّاح المشهورين في الجاهلية لم أجد فيها قصيدة واحدة يتوالى فيها ذكر الطلل فالنسيب أو التشبيب، ثم وصف الرحلة فالمديح، بل لم أجد هذه مجتمعة في قصيدة من مدائحه، فتارة تبدأ القصيدة بمقدمة غزلية ينتقل بعدها النابغة إلى المديح كقوله يمدح عمرو بن هند :

أتاركةً تدلُّلَها قَطَامِ وضنًّا بالتحية والكلامِ[2]

ثم انتقل إلى الممدوح فقال :

فدعها عنك إذ شطَّتْ نواها ولجّت من بعادِكَ في غرام

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط٣، ١٩٩٧م، ١/ ٨٠.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ص ١٣١ .

ولكـن مـا أتـاك عـن ابـن هنـدٍ   مـن الحَـزْم المبـيَّنِ والـتَّمامِ (١)

وتارة يذكر الطلول الدوارس ثم ينتقل إلى المديح بعد أن يذكر راحلته كما في قوله يمدح النعمان بن المنذر :

أَمِـن ظَلاَّمَـةَ الـدِّمَنُ البـوالي   بمْـرفَضَّ الحُبَـيِّ إلى وُعَـالِ (٢)

ثم قال :

فلـما أَنْ رأيـتُ الـدار قفـراً   وخـالف بـالُ أَهْـلِ الـدار بـالي

نَهَـضْتُ إلى غُـذَافِرَةٍ صَـمُوتٍ   مُـذَكَّرَةٍ تَجِـلُّ عـن الكَـلالِ

فـداءٌ لامـرئ سـارَتْ إليـه   بِعْـذَرَةٍ ربهـا عمِّـى وخـالي

ومَـنْ يغـرف مـن الـنعمان سَـجْلاً   فلـيس كمـن يتيـه في الـضلال

وقد يستطرد في وصف ناقته كما صَنَعَ في داليته المشهورة(٣):

يـا دارَميـة بالعليـاء فالـسَّنَد   أَقْوَتْ وطالَ عليها سالفُ الأَمَدِ

حيث ذكر الناقة في البيت السابع ثم شبهها بثور وحشيّ تناوشته كلاب صياد نازَلَهَا فانتصر عليها .

ثم قال(٤) :

فتلـك تُبْلغُنـي الـنُّعمانَ إنَّ لـه   فضلاً على الناس في الأَدْنَى وفي البَعَدِ

---

(١) ديوانه، النابغة الذبياني، ص ١٣٣ .

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٩ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٥٠ – ١٥١ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٤، وانظر ص١٦، ص ٢٠ .

وقـل نحـو ذلـك في مـدائح الأعـشى، فقـد يبـدأ بالحـديث عـن الأطـلال وبُعْـد المفـاوز بينـه وبـين مـن يتغـزل بهـا ثـم يأخـذ في الغـزل ثـم يـصف ناقتـه ويستطرد في وصفها ثم يصل إلى غرضه الرئيس، وهو المدح كما صنع في لاميته الشهيرة :

مـــا بكـــاءُ الكبـــير بـــالأطلال وسـؤالي، وهـل تَـرُدُّ سـؤالي (١)

وقد تخلَّل مقدمته وصف الخمر، أو بكاء الشباب، وأمثلة ذلـك في ديوانـه كثيرة(٢)، ولقى قول ابن قتيبة السابق من بعض المعاصرين نقداً حادَّاً كما صنع المستشرق الألماني «فالتربراونه » الذي يذهب إلى إنَّ قطع النسيب التي نجـدها في صدور القصائد الجاهلية ليست وسيلة إلى غاية أبعد منها، وإنما هي غاية في نفسها، أما ما ذكره ابن قتيبة « ثم وَصل ذلك بالنسيب وشكوى شـدّة الوجـد وألم الفـراق ..) فتفـسير غريـب، بعيـد الاحـتمال، لـسبب بـسيط، وهـو أنَّ « الشاعر عضو في المجتمع البدوي مـشترك في حيـاة عـرب الجزيـرة وبيئـتهم . ومـن المفهـوم أنَّ كـلَّ مـا يـسوقه مـن وصـف للناقـة والـصحراء، ومـن فَخْـرٍ بالقبيلة، وهجاء للعـدوّ جـدير بجـذب انتبـاه مجتمعـه فـما الـذي يلزمـه بطلـب الإصـغاء؟ .. أَلِـزَامٌ عليـه أن يُميـل أهلـه بمقدمـة لوصـفه ؟ مـع أنَّـه متأكِّـد أنَّ وصف البداوة يعجب أصحاب الحي؟ (٣) ويرى – كما ذكر حسين عطـوان –

---

(١) ديوان الأعشى الكبير، قدم له وشرحه محمد أحمد قاسم، المكتب الإسلامي،ط١، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م، ص٢٨٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٥- ٦٩ .

(٣) حسين عطوان، مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، ص ٢١٨، وذكر أنَّ ذلك في مقالة =

أن تفسير ابن قتيبة غير محتمل، وأنّه بعيد عن الشعراء لأنَّه رجل حضري يعيش في مجتمع متحضر بعيد عن البداوة غاية البعد[1].

ولا أدري كيف غاب عن ذهن المستشرق المذكور وغيره أنَّ القصيدة لم يكن يعدها الشاعر لينشدها في مجتمعه، وإنما كان يعدها ليلقيها أمام الملوك المانحة كالمناذرة في الحيرة، والغساسنة في الشام، وأقيال اليمن في صنعاء، وقليل من ذوي اليسار في الجزيرة كهوذة بن علي الحنفي في اليمامة، وأَنَّ شاعراً يقصد النعمان في الحيرة من بلاد غطفان في نجد كالنابغة الذبياني، أو يقصد دمشق لمدح الغساسنة كحسان بن ثابت، أو صنعاء لمدح أقيالها كالأعشى لن يستطيع أَنْ يصل إلى ممدوحه إلا بعد عناء ما بعده عناء يقطع المفاوز المقفرة، والسبل الموحشة، ولن يتمَّ له ذلك إلا إذا كانت راحلته قوية شديدة أُعِدَّت لهذه المهمة إعداداً خاصاً فليس غريباً أَنْ يصف هذه الرحلة الشاقة وينعت رفيقة دربه في تحمل عنائها، ولا يبعد أَنْ يُطرف الممدوح، وهو المترفِّه في قصره بشيء تميل إليه نفسه وهو النسيب وهذا الذي ذكرتُ يجعل ما نقله ابن قتيبة تفسيراً محتملاً قريبا، وليس غريبا بعيد الاحتمال، وهذا لا يعني أَنَّه وحده التفسير الجيِّد، أما ما ذكره (براونه) من أَنَّ حياة ابن قتيبة المتحضرة جعلته بعيداً عن الشعراء القدماء فمعقول لو كان ابن قتيبة يعيش في مدينة حديثة

=

للمستشرق المذكور في مجلة المعرفة السورية – حزيران ١٩٦٣، وانظر : سعد شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي ص ١٣٧ .

(١) المصدر نفسه، ص ٢١٨ .

تضاء بالكهرباء، ويتنقل سكانها بالقطارات، أو بالطائرات .

هذا وقد ردَّ: حسين عطوان على فالتر براونه بقوله « وعلى الرغم من أن الغموض يلف رأي المستشرق لفاً إلا أَنَّه يَحْسُن أن نقف عند نقطتين، الأولى أَنَّه ظَلَمَ ابن قتيبة حين عَنَّفه وخطّأه، إذ حمله وزر غيره، مع أَنَّه نصَّ نصاً صريحاً على أَنَّه ينقل هذا عن بعض أهل الأدب كما سمعه ولم يزعم أَنَّه له، والأخرى أَنَّه مهما قيل عن العصر الجاهلي من أَنه عصر الفراغ الروحي، فلا يصحُّ أبداً أن نسحب صفة الوجودية، وما يتبعها من تفكير دقيق وعميق في البقاء والفناء والكون والفساد على الشعراء الجاهليين جميعاً، ومن أين لهم تلك الأفكار الراقية التي لا يتوصل إلى أمثالها إلا من ضرب بسهم وافر في العلم وتاريخ الأديان ؟ وكيف يستقيم ذلك القول مع ما نعرف عن العرب من أنهم كانوا لا يزالون يعيشون في طور السذاجة البدوية »[١]. والنقطة الأولى التي أشار إليها عطوان صحيحة كلَّ الصحة لو أنّ ابن قتيبة – رحمه الله – ساق هذا القول مقروناً بما يشعر عدم رضاه به، وضعفه عنده، أو ساقه مع غيره محوطاً بما يدلُّ على تضعيفه أما وقد ساقه خِلْواً من ذلك كله فذلك يُرجِّح أخذه به، أو ميله إليه، وكأنَّ قوله (سمعتُ بعض أهل الأدب) توطئة لقبوله، فهم أهل هذا الشأن المشتغلين بنصوصه، المشغولين بمعرفة اتجاهاته وطرائقه، ولا عيبَ على مشتغلٍ بالشعر العربي أنْ يناقش الفكرة التي ساقها ابن قتيبة شريطة أن تكون تلك المناقشة موضوعيّه لا تتجه إلى تسفيه الرأي في

(١) حسين عطوان، مرجع سابق، ص ٢٢٠– ٢٢١ .

شَطَطٍ بيِّن، بل تتعدَّى ذلك إلى الطعن في أهليّة قائله للحكم على نصوص هو إلى فهمها أقرب، وباعُه في فقه أسرارها أرحب، ولم تسلم الثانية –على حُسْنِها– من عدم الدقّة في عباراتها في مثل قول عطوان: (فلا يصحُّ أن نسحب صفة الوجوديّة، وما يتبعها من تفكير عميق في البقاء والفناء ... على الشعراء الجاهليين جميعاً، ومن أين لهم تلك الأفكار الراقية ...) (١).

ولعل سبب هذا أَنَّه كان متحمِّساً في الدفاع عن ابن قتيبة فسها عن أن الإشارة إلى هذه الفكرة التي جاءت في شعر فلان، ونظيرتها التي كانت في شعر آخر تلتقي مع الأفكار الوجوديّة أو بعض فروعها لا تعني سحب صفة الوجوديَّة على أيّ منهما – وأنا لا أناقش صحة هذا الالتقاء أو عدمها– ولم يشر عطوان إلى أَنَّ (براونه) يَعُدّ الشعراء الجاهلين شعراء وجوديين، ولعل من أهم ما يمكن توجيهه إلى مقالة المستشرق الألماني (براونه) من مآخذ أنها تتعامل مع الظاهرة بموقف مسبق، « ولا يكفي الاستدلال بأبيات لعبيد بن الأبرص، أو المرقِّش الأصغر للتدليل على صحّة ما ذهب إليه، فالانطلاق من الموقف القَبْلي إلى الظاهرة، يُضْعِفُ الحُجّة، ويقلِّل من إمكانية اعتمادها مرجعاً للدرس » (٢).

والدوافع إلى اتخاذ المقدمة توطئة للموضوع الذي يُنْشِئُ الشاعر القصيدة من أجله، فيكمن في طبيعة الحياة التي عاشها الجاهلي وما تخللها من فراغ

---

(١) حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص٢٢٠ .

(٢) انظر سعد كموني، الطلل في النص العربي، دار المنتخب العربي، ط١، ١٤١٩هـ، ص ٣٠ .

جعلت الشاعر يفكر في أن يجد حلاً لهذه المشكلة بالسير في ثلاثة اتجاهات، وهي المرأة، والخمر، والصيد، يقول يوسف خليف « ومن الواضح أننا نستطيع أن نرد هذه الاتجاهات كلها إلى ثلاثة دوافع أساسية : المرأة، والخمر، والفروسية، ومن الواضح أيضا أنها هي نفسها مُتَع الجاهلية التي كان فتيان العرب يعيشون لها ويحرصون عليها، بل يحرصون على حياتهم من أجلها، أو هي – بعبارة أخرى الوسائل التي حَلَّ بها الجاهليون مشكلة الفراغ في حياتهم »(١)، وهي الجوانب الترفيهية التي توافرت له حينئذٍ ووجد فيها متعته، ففي تلك الصحراء القاحلة انعدمت كثير من المظاهر المدنية أو الطبيعية أو الثقافية، فلم يجد سوى هذه الجوانب الحسية يُشغل بها وقته، وكذلك الفراغ الروحي المتمثل في ضعف العامل الديني أو عدم وجوده، ولا شك أَنَّ العامل الديني تستقر معه النفس ويضبط سلوكها، كذلك تجدر الإشارة إلى شيوع منطق القوة والفتوة في الثقافة الاجتماعية فالغزل والخمر والصيد تمثل لدى الجاهليّ مظهراً من دلائل الفتوة والرجولة التي يحرص على إظهارها والتثبت بها، فلم يكن الفراغ الباعث الوحيد لتلك الظاهرة.

وقد تعددت المقدمات وتنوعت أنماطها فقد أشار بعض الباحثين إلى ستة أنواع هي: الطلليَّة والغزليَّة و الفروسيَّة و الظعن ومقدمة الطيف ومقدمة الشيب والشباب .

(١) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب، ص ١١٩ .

المقدمة الطلليَّة :

وهي التي تظهر بشكل كثيف فيما وصلنا من شعر، ومما ساعد على ذلك طبيعة الحياة القائمة على التنقل والارتحال[١]، وفي كلّ موضع له ذكرى سكنت في نفسه، واستقرت بوجدانه ومع تعدد الرحلات والأسفار تعددت الذكريات، فأحتاج أن يفرغ ذلك المخزون ويسطره في قصائده، أيضا هي تجسد الحنين إلى الذكريات الماضية وما تحمله من فتوة وشباب، يقول نوري حمودي القيسي « وأرى أن بكاء الأطلال ليس عاطفة خاصة، ولا تجربة وجدانية ذاتية، بل لحظة حزينة أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان من الموطن المكان، وبالحنين إلى الاستقرار والمقام الثابت، الذي يستطيع فيه أن يقيم بيتاً يخلد فيه ذكرياته، ويسترجع ملاعب صباه وهو في الواقع لا يواجه ذكرى حبه فحسب، إنّما كانت تتداعى في ذاكرته صور شبابه الذاهب، وهذان الدافعان يكفيان لخلق عاطفة تثير في نفسه جواً مناسباً يحمله الحنين، ويعد ذلك التمهيد الذي يخلق الجو المناسب لقول القصيدة »[٢]. لكن نلحظ في قوله نفي الذاتية عن هذه المقدمة، وإرجاعها لصوت الجماعة، صحيح أَنَّ بعض الشعراء استدعوا الرفاق وطلبوا منهم المشاركة في البكاء، كما نجد عند امرئ القيس في معلقته، ولكن ما يمثله الطلل من تجربة خاصة للشاعر طُوِيت فيها مرحلة من عمره وحبه علقت بوجدانه فانطلق يعبِّر عن

---

(١) انظر يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص١٢٣ .

(٢) حمودي القيسي، الطبيعة في العصر الجاهلي، ص ٢٥٣- ٢٥٤ .

ما تجيش به نفسه كانت دافعاً أساسيا لوقوفه، ذلك الوقوف الذي تجمعت فيه عناصِرُ شتى من خصوصيّة المكان ومناجاته، والحنين إلى زمنٍ مضى، وذكريات الحب، جوانب متعددة قلما نجدها في باقي المقدمات بهذه الكثرة، وتبعا لهذه الشمولية كثرت لدى الشعراء كثرة مفرطة، ساعد على تلك الكثرة ما تمثله من تجربة عامة يشترك فيها قطاعٌ كبير من المجتمع يحاول خلالها الشاعر إيجاد صيغة مشتركة بينة وبين المتلقي، يلفت بها الأنظار – وهي تجربة تتضاءل في غيرها– ومن هنا تصدرت المطالع والقصائد الطويلة التي تفنن فيها الشعراء وأولوها عنايتهم، وفي المعلقات السبع خير دليل على ذلك – باستثناء معلقة عمرو بن كلثوم – .

ظهرت المقدمة الطلليّة عند شعراء الرعيل الأول كامرئ القيس، وطَرَفَة بن العبد، وعبيد بن الأبرص وغيرهم، هذا عن البدايات المعروفة عنها، وإن كانت مسألة البدايات الأولى لها غير متضحة المعالم، كأوليّة الشعر الجاهلي، ومن خلال هذه الكوكبة من الشعراء أَرْسَتْ وأصَّلت كثيرا من التقاليد التي أقتفى أثرها الشعراء من بعدهم، وإن اختلفت من شاعر إلى آخر، كل حسب تجربته وطريقته .

قال عبيد بن الأبرص [1]:

لِمَنِ الدَّارُ أَقْفَرَتْ بالجِنابِ   غَيْرَ نُؤْيٍ وَدِمْنَةٍ كالكِتابِ

---

(١) ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح حسين نصار، شركة ومطبعة البابي، ط١، ١٣٧٧هـ، ص ٢١ .

فَــتَرا وَحْنَهــا وَكُـــلُّ مُلــثٍّ دَائـم الرَّعْـدِ مُرْجَحِن الـسَّحابِ

أوْحَـشَتْ بَعْـدَ ضُـمَّرٍ كالـسَّعَالِي مِــنْ بَنــاتِ الوَجِيــهِ أوْ حَــلاَّبِ

وَمُـــراحٍ وَمَـــسْرَحٍ وَحُلُـــولٍ وَرَعابِيـــبَ كالـــدُّمَى وقِبـــابِ

وكُهُـــولٍ ذَوِى نَـــدىً وحُلُـــومٍ وَشَـبابٍ أنْجـادَ غُلْـبِ الرّقـابِ

هَـبَّحَ الـشَّوْقَ لى مَعـارِفُ مِنْهـا حـينَ حَـلَّ المَشِيبُ دَارَ الـشَّبابِ

أَوْطنَتَهْـا عُفْـرُ الظبِّـاءِ وكانَـتْ قَبْـــلُ أوْطـــانَ بُـــدَّنٍ أتْـــرَابِ

بـدأ الـشاعر بالتساؤل مشخـصا الطلـل ومبـديا تعجبـه مـن حالـه ومآلـه، فكـاد يدرس ويمحى لولا بقية من آثاره، شاهدةً عليه وثابتة رغم تقادم العهـد، مـن حفـير ودمنة شبهها بالكتاب في صورة حسية تؤكد بقايـا الطلـل في الظـاهر ومـن بـاب أولى بقاء صورته في النفس العارفة بكل ما يطرأ عليه، وإن كان ذلـك لا ينفـي التغـير عـلى وجه العموم، فالرياح من كل الجهات وما تحمله مـن أتربـة في جوفهـا ومـا صـاحبها من أمطار فعلت فعلها فغدا الطلل موحشاً خالياً من الخيل التي كانت تروح وتغـدو في أرجائه، ويشير بذلك إلى أن أهـل الـدار كـانوا فرسـان ذوي نجـدة وكـرم مـسقطا ذلك على ذاته فهو لم يعشق إلا الكريمة التي تدانيه في الجاه والمنزلة، ثم بَيَّن مـا عـرف عن القوم من ثروات وما خبره من جمال نسائهم، مفصلاً في الصورة وذاكراً الألـوان كالبياض والحمرة، ومن تمتع بهذا الحسن من الطبيعـي أن يُعـشق، كيـف لا ومحبوبتـه بالإضـافة لمـا سـبق مـن قـوم كبـارهم أهـل رأى وحكمـة وشـبابهم ذوي شـجاعة فجمعوا بين الحسنين، ومن الطبيعي حينئذٍ أن يثـور بـه الـشوق فلـه ذكـرى عزيـزة في نفسه لم يخفت بها العمر ولا طـول الـزمن، وحتـى لا ينتهـي المشهد عنـد هـذا الحـد، ولبيان ما حلَّ به من رحيل ساكنيه إذ أصبح مرتعاً للظباء، فقد تبدّل من حياة الأُنْـس التي كانـت متعـة الإنـسان وحـشة تمثلهـا الظبـاء وغيرهـا مـن حيوانـات لا تعـايش الإنسان في مكان .

المقدمة الغزلية :

وهي قديمة في الشعر الجاهلي وردت عند أوائل الشعراء، ولعل ما ذهب إليه الدكتور / حسين عطوان « وإذا تقدَّمنا قليلا بعد امرئ القيس عثرنا بمقدمات غزلية كاملة مستقلة عن المقدمات الطلليّة، مما يَدُلَّ من ناحية على أن المقدمة الطلليّة هي أقدم أشكال المقدمات التي أرساها الشعراء، وعنوا بها، واستكثروا منها، وأنّ الغزل كان في أصله جزءاً منها، ومما يدل من ناحية أخرى على أن المقدمة الغزلية لم تنشأ مع المقدمة الطلليّة، بل تأخرت قليلا عنها، ثم أخذت صورتُها تتماثل، وخصائصها تتكامل على أيدي الشعراء الذين جاءوا بعد امرئ القيس وطبقته، وخاصة طرفة بن العبد »[1]. مقولة تحتاج إلى إعادة نظر. صحيح أَنَّ المقدمة الطلليّة تداولها الشعراء بشكل فاق الأنماط الأخرى، وأنهم غالبا ما يفتتحون قصائدهم بالوقوف على الديار ثم الانتقال للحديث عن أهلها، إلا أن هذا الانتقال يمثل تدرجاً ما بين الصورة الخارجية للطلل وما حواه من مرئيات، إلى حديث تبرز فيه النفس بشكل أكبر، فكأن الشاعر يسقط ذكرياته الخاصة على الديار، إلاّ أن ذلك لا ينفي استقلالية المقدمة الغزلية فعَبِيد بن الأبرص وهو من معاصري امرئ القيس افتتح قصيدتين بالغزل وهما المقدمة التي مطلعها[2]:-

أمِنْ أَمِّ سَلمِ تلكَ لا تَستَريحُ ولَيْسَ لحاجاتِ الفُؤادِ مُريحُ

---

(١) مقدمة القصيدة الجاهلية في العصر الجاهلي، ص ٩٧ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار، ط١ ،مكتبة مصطفى البابي، ١٣٧٧هـ، ص٢٩.

٢- المقدمة والتي مطلعها[1]:

طافَ الخَيالُ عَلَيْنا لَيْلَةَ الوَادِي ... مِن أُمِّ عَمْرٍو ولمْ لِيعادِ

وفي ديوان علقمة مقدمة أخرى مطلعها[2]:

ذهبت من الهجران في غير مَذهب ... ولم يَكُ حقاً كلُّ هذا التجنُّبِ

على كل كَثُرت المقدمة الغزليَّة في الشعر الجاهلي، كيف لا وهي تتحدث عن أسمى العواطف الإنسانية، وأكثرها تأثيرا في النفس والعقل والغريزة، وقد ساعدت الظروف الاجتماعية وما رافقها من مشاركة وتفاعل بين الجنسين على إبرازها، فوجد فيها الشعراء متنفسا لمشاعرهم وأناتهم، وصورهم وتعبيراتهم، وهي صور مستمدة في مجملها من الطبيعة، فنجد تشبيه المرأة بالظبي والقمر .. الخ وغيرها من الصور المتناثرة هنا وهناك، وهي حسية في أغلبها فالعرب ما زالوا في أطوار البداوة الأولى، فهم ألصق بالماديات من النواحي المعنوية.

قال علقمة الفحل [3]:

ذهبتَ من الهِجرانِ في غير مَذهب ... ولم يَكُ حقَّاً كلُّ هذا التجنُّبِ

لَيالِيَ لا تَبْلى نَصيحَةُ بَينِنا ... لَيالِي حَّلو بالسِتّار فَغُرَّبِ

---

(١) نفس المرجع السابق، ص٤٧.

(٢) ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق لطفي الصقال ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي، ط١، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م، ص٧٩.

(٣) نفس المرجع السابق، ص٧٩.

مُبَتّلَــةٌ كــأنَّ أنــضاءَ حَلْيِهــا ... على شادِنٍ من صاحَةٍ مُتَرَبَّبِ

مُحــالٌ كــأجوازِ الجِــرادِ ولؤلــؤٌ ... مـن القَلَقِـي والكَبـيسِ المُلَـوَّب

إذا ألَحَـم الواشـونَ للـشَّرِ بينَنـا ... تَبلَّـغ رَسُّ الحُـبِ غـيرُ المكَـذَّبِ

ومَـا أنـتَ أم مـا ذكرَهـا رَبَعيَّـة ... تَحُـلُّ بـإيرٍ أو بأكنـاف شُرُبـبِ

أطَعـتَ الوُشـاةَ والمُشاةَ بعُرمِهـا ... فقـد أنهَجـت حبائهـا للتَّقَـضُّبِ

وقد وَعَدَتْكَ موعِداً لـو وَفَـت بـه ... كمَوعـودِ عُرقُـوبٍ أخاه بِيَثرِب

وقالــتْ : وإن يُبْخَــلْ عليــكَ ... تَــشَكَّ وإن يكــشف غرامــك

فقلـتُ لهـا: فِيئِـي فـما تَـستَفِزُّني ... ذواتُ العُيـونِ والبَنـانِ المُخضَّبِ

ففاءت كما فاءت من الأُدم مُغزِلٌ ... بِبِيـشَةَ ترعـى في أراكٍ، وحُلَّـبِ

فَعِـشنا بِهـا مـنَ الـشَّبابِ مُـلاوَةً ... فـأنجَحَ آيـاتُ الرَّسـولِ المُخَبِّـبِ

فإنَّــكَ لم تَقطَــعْ لُبَانــةَ عاشــقٍ ... بمثــل بُكــورٍ أو رَواحِ مُــؤَوِّب

بدأ بحديث الهجران، متعجباً من محبوبته فلم يعرف السبب، فهل أخطأ معها، أو هو دلال وتغنُّج منها، لعل الاحتمال الثاني هو الأقرب، وما حيرته واستغرابه من الهجر إلاّ دليل على ذلك، فالوصل أمنيته ومبتغاه ولكن هيهات فقد بعدت الديار، ومابعد عن العين يتوارى شيئاً فشيئاً في القلب، ولكن من هي تلك الحبيبة وما هي صفتها، هذا ما بدأ يحدثنا عنه فهي ممتلئة الجسم – هل امتلاء الجسم دليل على الجمال؟ هذه الصورة تتكرر في الغزل الجاهليّ، ربما طبيعة الحياة وما رافقها من نقص في كثير من الأمور مسوِّغ لكي يطلب الجاهلي الوفرة في كل شيء، وهي لا تكتفي بما سبق من جمال بل تضيف له الحلي من لؤلؤ وذهب، فغدت في صورة أبهى وأزهى جامعة جمال الخِلْقَة في نفسها وروعة الطبيعة في جيدها من مكملات للجمال كالحلي، ومن هذه

صفتها لا يتوقع منها إلاَّ الوفاء وحفظ العهد، وإن تغير العهد فالسبب على عاتق الوشاة ولكن هل نجحوا في مساعيهم، هذا ما نلمسه من حديث الشاعر فهو وفيٌّ مخلص لها لا زال يحن لذكراها ويُمني نفسه بلقياها، لقاء أخلفته مرة فغلبه الشوق وأنساه أيام الوصل، فلا يرضيه إلا التواصل الدائم، وذلك في غير مقدورها وسبب استغرابها، فلقاؤها أصبح عادة وفراقها مدعاة لليأس والقنوط، وعندئذٍ يعلو صوت العقل فلا حاجة له بمن نوى البعد والهجران ولو كان آية في الجمال، فسبق أن عاش الشاعر معها أحلى سنوات العمر فاكتفى وشفى قلبه منها، وحتى لا يشوه صورتها فالبعد لم يكن منها ولا منه، وإنما بفعل الوشاة، وهنا انتهى المشهد بصورة مثالية لكلا الطرفين .

نلحظ طول المقدمة وقِدَمها وهي دلالة على أصالة المقدمة الغزلية .

مقدمة الظعن :

كانت طبيعة العصر الجاهلي وما اتسمت به من حل وارتحال، قد صبغت أوجه الحياة فيه، سبباً في تعدد المواقف والمشاهد، ومن أبرزها موقف الرحيل بما تضمنه من لحظات تفصل بين القرب والبعد والوصل والهجر بين الشعراء ومحبوباتهم، لحظات حاسمة مثلث الفرصة الأخيرة، التي راح الشعراء يولونها عنايتهم، ويصدرون بها قصائدهم، فظهرت عند متقدميهم ومتأخريهم على حد سواء، ظهوراً تمثل في صور مشاهدة تشيع فيها الحركة وتتسم بشيء من السرعة .

وعن المواقف التي تتناولها هذه المقدمة، يحدثنا وهب رومية فيحصرها « في خمسة مواقف أساسية، وهي .

١- إعلان خبر الرحيل .

٢- مماشاة الركب والوقوف عند معالم الطريق .

٣- وصف الظعائن والهوادج .

٤- ذكر نساء والتحدث عنهن .

٥- موقف الشاعر من الظعائن المحتملة » [١].

---

(١) وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٢هـ -١٩٨٢م، ص٢٢.

قال قيس بن الخطيم [١]:

رَدَّ الخَلِيطُ الجِمَالَ فانْصَرَفُوا ... مَاذَا عَلَيْهِمْ لَوَ انَّهُمْ وَقَفُوا
لَوْ وَقَفُوا سَاعةً نُسَائلُهُمْ ... رَيْثَ يُضَحِّى جِمَالَهُ السَّلَفُ
فِيهِمْ لَعُوبُ العِشَاءِ آنِسَةُ الدَّلِّ ... عَرُوبٌ يَسُوءُها الخُلُفُ
بَيْنَ شُكُولِ النِّسَاءِ خِلْقَتُها ... قَصْدٌ، فَلاَ جَبْلَةٌ وَلاَ قَضَفُ
تَغْتَرِقْ الطَّرْفَ وَهْيَ لاهِيَةٌ ... كَأَنَّما شَفَّ وَجْهَها نُزُفُ
قَضَى لَهَا اللهُ حِينَ يَخْلُقُها ... الخَالِقُ أَلاَّ يُكِنَّها سَدَفُ
تَنَامُ عَنْ كُبْرِ شَأنِها فإِذا ... قَامَتْ رُوَيْداً تَكادُ تَنْغَرِفُ
حَوْرَاءُ جَيْداءُ يُسْتَضاءُ بِها ... كأَنَّها خُوطُ بَانَةٍ قَصِفُ
تَمْشِي كَمَشْيِ الزَّهْراءِ في دَمِثِ ... الرَّمْلِ إلى السَّهْلِ دُوْنَهُ الجُرُفُ
ولاَ يغِثُّ الحَدِيثُ ما نَطَقَتْ ... وَهْوَ بِفِيها ذُو لَذَّةٍ طَرِفُ
تَخْزُنُهُ وَهْوَ مُشْتَهىً حَسَنٌ ... وَهْوَ إذا ما تَكَلَّمَتْ أُنُفُ
كَأَنَّ لَبَّاتِها تبَدَّدَها ... هَزْلَى جَرَادٍ أَجْوَازُهُ جُلُفُ
كأَنَّها دُرَّةٌ أَحَاطَ بها الغَوَّاصُ ... يَجْلُو عن وجهها الصَّدَفُ
واللهِ ذِى المَسْجِدِ الحَرَامِ وما ... جُلِّلَ مِنْ يُمْنَةٍ لها خُنُفُ
إِنِّي لأَهْوَاكِ غَيْرَ ذِى كَذِبٍ ... قَدْ شُفَّ مِنِّى الأَحْشاءُ والشَّغَفُ
بَلْ لَيْتَ أَهْلِى وأَهْلَ أَثْلَةَ في ... دارٍ قَرِيبٍ مِنْ حَيْثُ تَخْتَلِفُ
أَيْهَاتَ مَنْ أَهْلُهُ بِيَثْرِبَ قَدْ ... أَمْسَى وَمَنْ دُوْنَ أَهْلِهِ سَرِفُ

---

(١) ديوان قيس بن الخطيم، حققه وعلق عليه ناصر الدين الأسد، مكتبة دار العروبة، ط١، ١٣٨١هـ - ١٩٦٢م، ص٥٣.

من البداية نلحظ الصدمة التي اعترت الشاعر، فقد ردَّ القوم الجمال بدون سابق إنذار، وهم بعد ذلك انصرفوا بسرعة متناهية أقلقت الشاعر وحرمته من لحظة يكلم فيها صاحبته، ولو ساعة من نهار، ولكن الركب لاهٍ عن أمنياته وأحلامه، تلك الأماني المتعلقة بامرأةٍ طالما سهرت معه، ومتعته بدلالها، وهي بالإضافة لحلو معشرها وطيب معدنها تامَّةَ الخِلْقة لا يشينها طول مُفْرِط، ولا يعيبها قِصر، تجذب الأنظار وتسلب العقول، فهي بيضاء خالط لونَها صفرةٌ، تشع في الظلمة كأنَّها شمس تبدت على ليل مظلم، مترفة، منعمة، لقيت من يزيح عنها عبء التكاليف والخدمة .

وبعد هذا الوصف الحسي يحدثنا عن جمال حديثها وروعة أسلوبها، فجمال الصورة اقترن بحلاوة المنطق والحديث وزادها الحلى بريقا على بريق، فبانت في أحلى منظر وأزهى طلَّة، ومن تمتعت بكل ما سبق حَسُن حبّها وتعلَّقت الأماني بقربها ووصلها.

هذه القصيدة قيلت في الحرب بين فرعين من قبيلة الشاعر، فنجد حديث الظعن والارتحال والتفرق مناسب لحال الخصومة والتباعد بين الحيين .

نظراً لطبيعة المفاجأة والسرعة لموكب الظعن، اكتفى الشاعر ببيتين في الحديث عنه.

كانت مقدمة الظعن تقليداً التزم به كثير من الشعراء، وهذا ما يفسر ورودها عند قيس بن الخطيم، ابن الحاضرة، البعيد عن حياة الحل والارتحال .

مقدمة الفروسيّة :

كانت حياة الجاهلين مليئة بالحروب والصراعات، فما إن تهدأ معركة حتى تثور أخرى، غذاها عقيدة الثأر وكثرة الغزوات، فتعددت الصولات والجولات، ونتيجة لذلك غدت للفارس منزلة عليا لا تدانيها منزلة أخرى، فكيف إذا أضاف لها الشعر زادت المكانة وبلغت من العلياء كل مكان، ومن هنا ظهرت هذه المقدمة، وعن كيفيتها يحدثنا حسين عطوان فيقول « وتتكون هذه المقدمة من حوار بين الزوجين، وهو حوار يتجلى فيه، موقفان متناقضان: موقف البطل المستهين بالحياة، المندفع نحو التهلكة، الواثق بنفسه، المعتد بشخصيته، الذي لا يعرف الخوف والتردد، بل يعرف الحزم والعزم، أو موقف الفارس الجواد المهين للمال، المعرض عن زينة الدنيا وبهجتها، يبذل ماله قرى لأضيافه بنفس راضية، والبطلان كلاهما حريصان على الذكر الجميل في حياة لا تدوم، إذ استقر في أعماقهما أنَّ المصير محتوم، وأنَّ الموت نهاية كل حيّ، وموقف السيدة المشفقة على زوجها، المتشبثة به، الحريصة على حياته، تحنو عليه وترق له، وتتوسل إليه، بكل الوسائل »[(١)].

وهنا نجد ميزة مهمة وهي ظهور لغة الحوار- على النقيض من المقدمات السابقة التي أعلت من جانب الوصف والسرد والتصوير – وكذلك نلاحظ طبيعة الصراع في الحياة التي انعكست على هذه المقدمة في صورة التناقض بين موقف البطل وموقف السيدة .

---

(١) مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص١٦٠ .

بقيت ملاحظة وهي أنّ المرأة وتمحور المقدمة حولها، ليس بهذه الصورة، فالمعنى هنا رمزيّ تجسد في المرأة بما تحمله من معاني الضعف والخوف وغريزة حب الحياة والبقاء .

وقال لبيد بن ربيعة [1]:

أعاذلَ قُومِي فَاعْذُلِي الآن أَو ذَرِي ... فلستُ وإن أَقْصَرْتِ عني بمقصرِ
أَعاذل لا والله ما مِنْ سلامةٍ ... ولو أَشْفَقَتْ نَفْسُ الشحيح المُثَمِّر
أَقي العِرْضَ بالمال التِّلاد وأَشتري ... به الحَمْدَ إِنَّ الطَّالبَ الحَمْدَ مُشترى
وكم مُشْرٍ مِنْ ماله حُسْنَ صِيتِهِ ... لأَيّامه في كُلِّ مَبْدئً ومَحْضَرِ
أُبَاهى به الأَكفاءَ في كُلِّ مَوْطنٍ ... وأَقْض فُروضَ الصَّالحين وأَقْتَري
فإما تَرَيْني اليوم عندك سالماً ... فلستُ بأحيا من كِلاَبٍ وجَعْفَرِ

يبدأ بالاستفسار والتعجب من لوم زوجته، ذلك اللوم الذي لن يثنيه أو يثبط عزيمته، فمما الخوف والعمر فانٍ ولن ينجو أَحَدٌ مهما بلغ حرصه وخوفه فليقدم ولا يخشى العواقب على نفسه أو ماله، فجوده شمل الأمرين معاً وفي ذلك منتهى غاية الجود، ولكن ما الذي سيجنيه من وراء بذله وعطائه، يخبرنا عن المنافع وهي حماية العرض، والذكر الحسن الباقي على طول الزمن وقضاء الحوائج وهي مكاسب كبيرة لا تعدل بحال من الأحوال مقدار ما يبذله، فلا يزال الشعور بالتقصير يحتويه ويدفعه للمزيد، لعله يلحقه بمن رحلوا وبقي صيتهم وشرفهم حيًّا لا ينفى .

---

(١) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له / إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٤٦-٤٧.

مقدمة الطيف :

وهي قديمة في الشعر الجاهليّ، وردت عند شعراء متقدمين كَعَبِيد بن الأبرص، وعمرو بن قَمِيْئَة، وبعض الآراء تذهب إلى أنَّ عمرو بن قميئة أول من طرقها، وممن ذهب إلى هذا القول الشريف المرتضى(١)، وعلَّق بعض الباحثين على ذلك فقال [ويمكن أن نسلم للشريف المرتضى بعض التسليم حين زعم أن عمرو بن قميئة هو أول من نطق بوصف الطيف لأنه قديم، ولأن المقدمات التي يصف فيها الشعراء الجاهليون الطيف قليلة نادرة، ومع ذلك فلسنا ميَّالين كل الميل إلى هذا النوع من التحديد الدقيق لأَنَّه لا دليل على ما ذهب إليه، إذ يحتمل أن يكون شاعرٌ آخَرُ قد وصف الطيف قبل عمرو بن قَمِيئَةَ](٢) وأيًا ما تكن مسألة الأولية هذه، فالذي يعنينا في هذا الصدد أَنَّ عدة عوامل ساعدت على ظهورها :

١- الخواطر التي تعتري الشاعر عند تذكر حبيبته .

٢- طبيعة الحياة، وما رافقها من بعد وارتحال اتجه الشاعر على أثرها إلى الأحلام لعله يحقق فيها ما عجز عن تحقيقه على أرض الواقع .

٣- الفراغ الذي لم يجد له حلاً إلا تذكر الحبيبة في كل الأوقات، وخاصة عند النوم.

---

(١) طيف الخيال، الشريف المرتضى ص ٣٨ .

(٢) مقدمة القصيدة العربية / حسين عطوان، ص ١٠٨ .

٤- الشعور بالغربة وبالذات في حال السفر، فيصبح الطيف جسر تواصل وكاسراً للعزلة بين الشاعر ومن يهوى .

أما عن طبيعتها فتحدث عن طيف الحبيبة، والتعجب منه كيف قطع المفاوز والقفار، وزاره ليلا، فأعاده إلى الذكريات العذبة البعيدة وأظهر دواخل نفسه وحقيقة مشاعره وأمانيه، وذكره بالبعد الحاصل في الحقيقة .

وقال قيس بن الخطيم (١):

أَنَّى سَرَبْتِ وكُنْتِ غَيْرَ سَرَوبِ ... وتُقَرِّبُ الأحلامُ غَيرَ قَرِيبِ

ما تَمْنَعي يَقْظَى فقد تُؤْتِينَه ... في النَّوم غَيرَ مُصَرَّد مَحْسُوبِ

كان المُنَى بلقائِها فلقيتُها ... فَلَهَوتُ من لَهْو امرئٍ مكذوبِ

فَرَأيت مثْل الشَّمس عند طُلُوعها ... في الحُسْنِ أو كدُنُوِّها لغُرُوب

من الوهلة الأولى تعجب من طيف الحبيبة كيف أقترب منه في الليل رغم البعد والظلام، وتعجب أكثر من قرب النفس وهواها مع الحلم الذي زاره على غير المتوقع والمنتظر، وفي هذا القرب تحقق حلمه وهنئ بلقاء محبوبته لقاء عزَّ على وجه الحقيقة، فليبحر مع الخيال والأماني لعلها تعوضه وتسلِّي همه، ولكن سرعان ما يختفي الطيف، فينتقل الشاعر من عالم اللاوعي إلى عالم الحقيقة وهنا يتذكر صورتها ويشبهها بالشمس في أزهى أوقاتها عند الطلوع والغروب .

هنا نجد أن الشاعر تعجب من طيف صاحبته، وفي بقية أبيات القصيدة تعجب من أعدائه ومكابرتهم، فنجد الترابط النفسي ما بين المقدمة وما تلاها وإن تعددت أغراضها.

---

(١) ديوانه ص ١٥ تحقيق د/ ناصر الدين الأسَد .

مقدمة الشيب والشباب :

مقدمة قصيرة بسيطة المعالم، تدور حول معاني الضعف والعجز، والتعجب من الشيب ومداهمته في غفلة من الزمن، والحنين إلى أيام الصبا والفتوة، وذكريات الحب واللهو، حنين ساهم في إذكائه أمران :

١ – الفراغ الروحي، فلم تستقر النفوس بعد وتسلم بأمر الله وقدره .

٢ – صعوبة الواقع المتصف بقلة الحيلة والضعف، في مجتمع يحتكم للقوة ويقدسها.

وهي أشبه ما تكون بمحاولة هروب من الواقع، والانزواء في الذكريات، لحظات انكسار تعتري الشاعر من حين إلى آخر، ولعل هذا ما يفسر قلة انتشارها، فالجاهلي بطبعه يرفض الاستسلام ويتحلَّى بالعزة والأنفة شعور يتضاعف ويتعالى إن كان من علية القوم وأشرافهم، وديوان النابغة الذبياني شاهد على ذلك، فلا وجود لهذه المقدمة في شعره .

قال سَلاَمَةُ بنُ جندلٍ السَّعْدِيُّ[١]:

أَوْدَى الشَّبَابُ حَمِيداً ذُو التَّعاجِيبِ	أَوْدَى وذلكَ شَأْوٌ غَيْرُ مَطْلُوبِ
وَلَّى حَثِيثاً وهذا الشَّيْبُ يَطْلُبُه	لو كان يُدْرِكُهُ رَكْضُ اليَعَاقِيبِ
أَوْدَى الشَّبابُ الَّذِي مَجْدٌ عَوَاقِبُهُ	فيهِ نَلَذُّ، ولا لَذَّاتِ لِلشَّيبِ
ولِلشبابِ إِذا دامَت بَشَاشَتُهُ	وُدُّ القلوبِ مِن البِيضِ الرَّعابيبِ

(١) المفضليات، تحقيق وشرح أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، ط٦، ص ١١٩– ١٢٠.

يتعجب من الشباب وذهابه على غير المرجو والمأمول، كيف لا وهو قرة العين وبهجة الروح، ولكنه مع ذلك رحل مسرعاً مصوراً الأمر في حالة صراع بينه وبين الشيب، انتصر فيه الأخير، وهذا ما أحزنه، ولكن على ماذا يحزن بالضبط ؟ يخبرنا عن الأمجاد والمكارم والملذات والشعور بالسعادة، على النقيض من الشيب حيث الحياة فاترة بطيئة لا طعم لها ولا لون، ثم يتصاعد الموقف ويذكر أغلى ما يمثله الشباب وهو استمالة الحسان وحبهن.

وبعد، فهذه أهم أنواع المقدمات، وإن اختلفت فيما بينها في الكثرة والقلة، على أن ذلك لا ينفي وجود مقدمات أخرى كالمقدمة الخمرية عند عمرو بن كلثوم، ومقدمة النابغة الذبياني في وصف الليل ومطلعها[1].

كليني لِهَمٍّ يا أمية ناصبِ   وليل أُقاسيه بطيء الكواكب

ومقدمة عَبِيد بن الأبرص في وصف الرعد[2]:

أَرِقْتُ لضَوْءِ بَرْقٍ في نَشاصِ   تَلألأَ في مُمَلاةٍ غِصَاصِ

وغيرها، وهي لقلتها لا تمكننا من معرفة خصائصها وبدايتها وطرق معالجتها،ولذلك آثرت الاكتفاء بما ذكرت .

بقيت نقطتان أحب أن أوضحهما :

١- بعض الباحثين ومنهم الدكتور / يوسف خليف يرون في المقدمات

(١) ديوانه، ص٤٠.

(٢) ديوانه، ص ٧٥ .

بشكل عام الجزء الذاتي في القصيدة، وما يليها الجزء الغيري يقول « أن القصيدة الجاهلية تنحل إلى قسمين أساسيين : قسم ذاتيّ يتحدث فيه الشاعر عن نفسه، ويصور فيه عواطفه ومشاعره وانفعالاته، وهو قسم نستطيع أن نضع فيه هذه المقدمات وما يتصل بها من وصف الرحلة والصحراء، والقسم الآخر غيري يتحدث فيه الشاعر عن قبيلته وفاءً بهذا العقد الفني بينه وبينها، أو يعرض فيه للمدح أو الاعتذار على نحو ما نرى عند محترفي المدح وهواته من أمثال النابغة والأعشى وزهير »(١)، فهذا التقسيم يفصل بين المقدمة وما يليها، وكأن ذات الشاعر تختفي عندما يتحدث عن قبيلته أو حين يمدح، والأمر ليس بهذه الصورة، فالشاعر عندما يتحدث عن قبيلته على سبيل المثال لا يتكلم بشكل مجرد، وإنما يصف تصوره وآماله ومشاعره في القبيلة، وهو في تلك الحالة لا ينسى أنه فرد فيها، ينطلق من تلك الفردية أو الذاتية ليتكلم بلسان المجموعة والقبيلة، فالأنسب أن نقول إنّ ذات الشاعر تظهر بشكل مباشر في المقدمة ثم تختفي من على السطح في باقي أجزاء القصيدة .

٢- على الرغم من تعدد أنواع المقدمات، من طلليّة، وغزليّة، وظَعْن، وفروسيَّة، وطيف، وبكاء للشباب، إلاّ أَنَّها غالباً ما تتجاور، أو يتجاور نوعان منها أو ثلاثة على الأقل، وفي المعلقات السبع – باستثناء معلقة عمرو بن كلثوم- خير دليل على ذلك، وأقرب تفسير لذلك أنها قصائد محفليّة توجه لعدد كبير من الجمهور، فراعى الشعراء التجويد والتفنن والتنويع، وهذا

(١) دراسات في الشعر الجاهلي ص ١١٧ .

التنويع لا يعني تقليداً تغيب عنه ذات الشاعر ونفسيته، وهذا التجاور لا ينفي ما بين تلك المقدمات من فروق.

فالطلل يمثل الآثار والمعالم الشاخصة المثيرة للشاعر .

الغزل يعبر عن الغريزة والميل الفطري للمرأة، ويتحدث الشاعر عنه بشكل حسيّ في الغالب ومعنوي في بعض الأحيان .

الظعن عبارة عن موقف وصورة متحركة تتسم بشيء من السرعة، يُعْلِي الشاعر فيه من جانب الوصف والسرد، ويتردد في صداه حديث الفراق والذكريات .

الفروسية تجسد طبيعة الصراع ما بين حالتين متناقضتين، ويطغى عليها أسلوب الحوار .

الطيف حالة هروب من الواقع، تظهر في شكل خواطر سريعة تزور الشاعر من حين إلى آخر .

بكاء الشباب – تعلق بزمن راحل وعيش على ذكرياته .

وهذه الخصائص، وإن ميزت كل مقدمة عن الأخرى، لا تنفي الصلات القائمة فيما بينها فالبيئة وطبيعة الحياة الاجتماعية تمثل المنبع الرئيس لكل تلك الأنواع من المقدمات .

في ما سبق كانت تلك أبرز الملاحظات على المقدمات في القصيدة العربية وخاصةً الجاهلية منها، ولكن هذا لا ينفي التغير الطارئ على المقدمة في

القصيدة العربية،فالاستمرار على نهج معين وكثرة الترديد تصيب بالملل والسأم وفي هذه الحالة سيبحث الشعراء عن طرق جديدة للقول يساعد عليها تغير ظروف الحياة والرقيَّ الحضاري والثقافي، كانت دواعي الخروج على النهج القديم أظهر وأقوى، وهذا ما حدث في العصر العباسي عند أبي نواس وإضرابه من دعوةٍ إلى ترك الوقوف على الطلل وافتتاح القصائد بحديث الخمر كما في قوله[1] :

عاجَ الشقِيّ على دارٍ يُسائِلُها، وعُجتُ أسأَلُ عن خَمّارَةِ البلدِ

لايُرْقىءُ اللهُ عينيْ من بكى حجَراً ولاشفَى وَجْدَ من يصْبو إلى وَتَدِ

قالوا ذكَرْتَ ديارَ الحيّ من أسَدٍ لادَرّ درّكَ قلْ لي من بَنُو أسَدِ

ومَن تميمٌ، ومنْ قيسٌ وإخوتُهُمْ، ليس الأعاريبُ عندَ الله من أحَدِ

دعْ ذا عدمتُكَ، واشرَبْها مُعَتَّقَةً صَفْرَاءَ تُعْنِقُ بينَ الماءِ والزّبَدِ

إلا أن تبديل الافتتاح في القصيدة بالطلل إلى الحديث عن الخمر تغير في الموضوع وليس في المضمون ولو عدنا للمقدمة السابقة لوجدنا أبا نواس قد بدأ عن حديث السائل للدار ثم رده عليه فلم يكن حديث الخمرة مقصوداً لذاته، وإنما استدعاه حب التغيير وكراهة التقليد للمتقدمين مع تغير الظروف ورقي أوجه الحياة والتنويع في فنون القول .

(١) ديوان أبي نواس، المجلد الأول، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، ص١٣٣



الفصل الأول

مقدمات البارودي وحافظ وشوقي

مدخل :

وصل الشعر العربي في بدايات وأواسط العصر العباسي ذروته العليا في معانيه ودلالاته واتجاهاته، ومن أبرز تلك الاتجاهات الاتجاه الفني عند مدرسة البديع والصنعه، والتي ابتدأت عند مسلم بن الوليد حتى وصلت لذروتها عند أبى تمام، ومن بعده عبدالله بن المعتز، وكما هي سنة الحياة أن التمام يردفه النقصان، فظهرت بوادر الاهتمام الزائد عن الحد بالمحسنات البديعية والتنميق اللفظي، من أوآخر العصر العباسي وما تلاه من أزمان، انبهر به الشعراء بأُسلوب مدرسة البديع،فاقتفوا أثرهم ، ولكن شتان ما بين المبدع والمقلِّد، فالمبدع عندما ينظم شعره، يبدأ فيه من ذاته وأدواته وطريقته الخاصة، أما المقلد فيسقط طرائق وأدوات غيره على ذاته العاجزة عن التعامل الندي والاحتواء، وحينئذ يميل للتقليد الحرفي والنصي، ولا يتبقى في جعبته غير جمع وانتقاء الألفاظ والتراكيب ، لا يوصل معنى أو أفكاراً، بل ليظهر براعته وثراء معجمه اللفظي، فهذه غايته وليست وسيلته، وعندما يتبدل مفهوم الشعر إلى هذا التصور، من البديهي أن يصل المستوى الأدبى إلى أدنى مراتبه واقع ينطبق أشد الانطباق على الشعر في العصر المملوكي والعثماني،فالانحطاط الذي أصاب المسلمين على مختلف الأصعدة السياسة والاقتصادية.........الخ ، انعكس بدوره على الأدب فالشعر مرآة للبيئة والعصر، يرقى بِرُقيهَا ويتردى بترديها،واستمر الحال على ذلك حتى كانت الحملة الفرنسية على أرض الكنانة عام ١٧٩٨م،ومع هول الأحداث والصدمة الحضاريَّة التي عانى منها المصريون، وأمام الإحساس بمرارة الهزيمة بدأت مقاربة التراث ومحاولة

استلهامه، كتعويضٍ نفسي عن الواقع المتردي،وهذه المقاربة للتراث وإن كان محفزها الخطر الخارجي إلاَّ أَنَّ كيفيتها وطرقها تمت في داخل المجتمع لا من خارجه،رأت في التراث الصورة الزاهية والأمل الوحيد لتحسين صورة الحاضر المليء بالمرارة والمعاناة،وهذا البعد النفسي الرافض لثقافة المحتل بكل أشكالها وأنواعها لم يمنع المصريين من الاستفادة ببعض النواحي الايجابية عند الفرنسيين كالمطبعة[1] والصحافة، وعلى غرار تلك المطبعة والصحف أُنشأت مطبعة بولاق التي اهتمت بنشر أمهات الكتب التراثية ، فوجد فيها المثقفون ، إنتاجاً أدبياً بعيدًا كل البعد عن التكلف والتصنع ذا ألفاظ وتراكيب جزلة ، يعكس صورة الحياة في العصر العباسي وما سبقه من عصور، فشكل النموذج المبتغى محاكاته والسير على منواله، والتفاعل معه، وفي هذا التفاعل اختلفت درجة التأثر والتمثل عند الشعراء ما بين شعراء عايشوا القديم حتى فقدوا ذواتهم وارتباطهم بعصرهم، وآخرين تفاعلوا مع ذلك الأدب واستفادوا منه، ولكن ذلك لم ينسهم شخصياتهم وبيئتهم وقدرتهم على تطويع ثقافتهم الشعرية لموهبتهم الأدبية، وفي هذه الظروف نشأ البارودي وحافظ ابراهيم وأحمد شوقي، فكانت وجهتهم الشعرية تستلهم التراث تبعاً لدافعهم النفسي والمعرفي[2]،فظهر أثر ذلك التأثر في مقدمات قصائد المعارضة والمقدمات الطللية والغزلية بشكل جلي وواضح،وخفت ذلك التماثل في المقدمات ذات

---

(١) انظر شوقي ضيف ، الأدب العربي المعاصر في مصر ، دار المعارف ، الطبعة الخامسة ، ص ٣٠-٣٣ .

(٢) انظر ابراهيم السعافين ، مدرسة الإحياء والتراث ، دار الأندلس ، ص ١٢٦-١٢٧ .

البعد السياسي والاجتماعي والتأملي، وهذا التماثل والاختلاف النسبي مع القدماء يختلف من شاعر إلى آخر، فالبارودي مثلاً بحكم ريادته وتقدمه كان الأكثر قرباً من التراث في معانيه ومبانيه وأغراضه وصوره، وفي هذا التقارب لم تنعدم شخصيته وذاته، فحتى في اختياراته ومعارضاته كان يميل لتقليد الجانب المتفق مع شخصيته وتفكيره ونظرته للتراث،كصورة مشرقة تحمل كل معاني العزة والفخر وهذه المعاني أكثر البارودي في تناولها وتضمينها في شعره وتبيين تجاربه ونظرته للحياة_وهذا عن البارودي_أما حافظ ابراهيم فتتضح رؤيته للتراث في تفضيل التلقائية والحس الوجداني، عند القدماء،وظهرت آثار ذلك في مقدماته ببعده عن التكلف والتصنع،والتلقائية في النظم مع التدفق العاطفي، والتأكيد على مسألة الهوية والانتماء، ولشوقي رؤية مختلفة نظرت للتراث بمكتسباته الثقافية والعلمية وبعده الإيماني،فاتجه في كثير من مقدماته إلي الافتخار بالماضي المجيد وتبيين قيمه العليا الاخلاقية والعقدية،للنهوض بالأمة والتغلب على أعدائها وأزماتها.

وكما وجدنا فى العصر الجاهلي ، وما تلاه من عصور من اهتمام الشعراء بالمقدمة الطللية، خاصة في الأغراض الحماسية، ورد الأمر نفسه عند الإحيائيين،لكن باختلاف رئيسي عند البارودي وحافظ وشوقي وهو أن مجال الفخر والحماسة عند البارودي وحافظ وشوقي،يميل للمعاني ذات الطابع الإسلامي والقومي والوطني، ومن هنا اهتموا بالمقدمة الطللية بما تمثله في مخيلتهم من تقليد تراثي عريق تأصل من البدايات الأولى المعروفة للشعر العربي و كجزء من الماضي الذي يحمل معاني العزة والأنفة والشموخ، وهذا عن جانب الرؤية والتصور المنطلقه من المفهوم التراثي .

المقدمات التقليدية:

المقدمة الطللية :

التقديم بالطلل أسلوب سار على نهجه الشعراء منذ القدم،عرفناه على امتداد فترات الأدب العربي في رحلته الممتدة زمانيا،والمتنوعة مكانيا، ومن خلال هذه العصور اتضحت له الكثير من المعالم، وأصّلت له الكثير من التقاليد، وهذه التقاليد، اقتفى أثرها شعراؤنا الثلاثة- البارودي وحافظ وشوقي- فحرصوا على الاتصال والتفاعل مع هذه الأسس والتقاليد، اتصالاً ظهر على شكل انعكست فيه رؤيتهم لمفهوم الطلل،أثراً وفكرة بعيداً عن الجوانب المادية المعروفة للأطلال مثل:

(الدار ومكانها وصفتها والعوامل المؤثرة فيها ....الخ). تعامل اتسم بطابع رمزي بعيداً عن التجربة الحية أو الشكل العام لصورة الطلل عند القدماء ،وهذا التعامل ساعد على تنميته واقع مأزوم عانى من ويلاته شعراء مدرسة الأحياء فاتجهوا للتراث « وقد كان للدعوة لبعث التراث العربي جوانبها السلبية والإيجابية معاً، أما الجوانب الإيجابية فتمثل في ربط الثقافة والأدب في هذه الفترة بالتراث العربي في عصور ازدهاره ،مما جعله يتجاوز تخلف هذه الثقافة وانحدارها المستمر، وأما الجوانب السلبية فتمثل في أن المثقف والأديب كان عليه في هذه الفترة أن يضحي بذاته مرتين: مرة للقوة السياسية التي يعبر عنها، ومرة ثانية للتراث العربي القديم، ولم يكن المثقف والأديب يسأل نفسه عن صواب أو خطأ فكره أو مشاعره بقدر ما كان يسأل نفسه إلى أي حد يتطابق هذا الفكر أو الأدب مع التراث، وربما سأل نفسه هل

يمكن أن يتفوق عليه؟ ونظر الأديب إلى الواقع نظرة ملونة بلون التراث وأصبح اختياره مقيداً،والباب الوحيد الذي كان يستطيع أن يجد فيه بعض حريته هو باب اختيار النماذج التي يقلدها من هذا التراث القديم »[1]وهذه النظرة،احتوت الإحيائيين فعجزوا أن يصلوا إلى النماذج المحتذاه، وأعاقتهم عن محاولة التجديد والابتكار « ومن يتابع شعراء عصر الإحياء يجد استسلاماً للماضي، ويلحظ أنهم يجترون المعاني القديمة ولا يكاد يعايشون الحياة المعاصرة في بعض – فئاتهم- أدنى معايشة »[2] وهذا قول عام أَمَّا القول الخالص فهو أن العلاقة ما بين القديم والجديد مهما بلغت من التقارب والتداخل، فلها حدود مميزة تميز شعراء كل عصر ومرحلة عن الأخرى بل تمايز ما بين شاعر وآخر،

وهنا بقيت عدة ملاحظات ، أريد أن أختم بها :

١- الفرق بين المطلع والمقدمة هو « أن المطلع نقصد به الدلالة على البيت الأول من القصيدة،وأن المقدمة تقصد بها الدلالة على كل العناصر السابقة للموضوع »[3].

٢- المقدمة في هذا البحث اعتمدت فيها على شرطين:

---

(١) عبد المحسن بدر،إحياء التراث العربي القديم، ضمن كتاب حركات التجديد في الأدب العربي لمجموعة من المؤلفين، ص١٥٧-١٥٨، ط١، ١٩٧٩.

(٢) إبراهيم السعافين ، مدرسة الاحياء والتراث ، دار الأندلس، ص٢١٠.

(٣) عبد الحليم حنفي، مطلع القصيدة العربية، ودلالته النفسية، الهيئة المصرية للكتاب، ص ١٥.

- أن تكون مكونة من بيتين،وما زاد على ذلك.

- أن تحمل أكثر من معنى، فليست الأهمية بعدد الأبيات ، ولكن بتناول المقدمة لأكثر من معنى رئيسي.

٣- انطلق الشعراء الثلاثة في رؤيتهم من التراث فكان الأساس الذي اعتمدوا عليه، ونلاحظ في هذا الصدد أن إنتاجهم لا يختلف عن الشعر العربي في العصر الجاهلي، وما تلاه من عصور فـ« المعاني الجذرية لم تتغير ، غير أن هناك معاني فرعية »[1]. ظهرت عند البارودي وحافظ.

٤- إذن كان المنطلق والأساس للشعراء الثلاثة واحداً، وهذا لا ينفي وجود بعض الاختلافات في الكم والكيف والنوع.

٥- حاولت في تناول المعاني، أن أبدأ بالبارودي ثم حافظ ثم شوقي، اعتماداً على الترتيب الزمني.

٦- لم تكن المقدمة ملتزمة في كل القصائد عند القدماء « ويتبين لنا من تتبع دواوين الشعراء الجاهلية، أن هذه المقدمة- وغيرها- لم تكن ملتزمة لديهم كذلك »[2] وكذلك الأمر عند الشعراء الثلاثة ، فبينما كثرت المقدمات عند البارودي،وشوقي ، كانت أقل بكثير عند حافظ،

ولهؤلاء الشعراء الكثير من القصائد الخالية من التقديم.

---

(١) إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث، ص ٢٥٢.

(٢) مصطفى عبد الواحد، الوقوف على الأطلال ،مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ-ص١٠.

وعودةً إلى مقدار التداخل والاختلاف بين الشعراء الإحيائيين في المقدمة الطللية ،سنقف على معاني الإحيائيين عليها ولعل أول معنى يتبادر إلى الذهن في الوقوف على الأطلال هو سؤال الديار واستعجامها قال البارودي[١]:

أَلا ،حي مِنْ « أَسْمَاءَ » رَسْمَ الْمُنَازِلِ وَإِنْ هِيَ لَمْ تَرْجِعْ بَيَانًا لِسَائِلِ

هذا التساؤل الذي أخذ منحنى « جاهليَّ اللفظ والمعنى والوجه والذي لا يمت إلى العصر بصله »[٢] وبعد هذا البيت عن العصر تجسد في بدء البيت ألا الاستفتاحية مع سؤال الديار في بدء المطلع على عادة شعراء الجاهلية،وهذا المعنى أعاده البارودي أيضاً في قوله[٣]:

أَسْلُ الْدِّيَارَ عَنِ الْحَبِيْب وَفِي الْحَشَا دَار لــه مَأْهُولَــة وَمَقَــام

إلا أنه في البيت السابق غير في المعنى تغييراً طفيفاً فذكر أثر الديار في نفسه ولم يتناول معنى سؤال الديار بشكل مباشر صرف، ولعل هذا التناول في البيتين السابقين، ما دفعه لطرح المعنى بشكل مغاير، قال البارودي[٤]:

كَمْ غَادَرَ الْشُّعَرَاءُ مِن مُتَرَدَّمِ وَلَربَّ تالٍ بَذَّ شَأْ وَمُقَدَّمِ

وهذا البيت اقتبسه من عنترة « حيث أبقى الشطر الأول من معلقة عنترة واضعاً فيه « كم » بدلاً من « هل » لينقض قوله وما زعمه من أن الشعراء

(١) ديوان البارودي، الجزء ٣/ ١٣٦، تحقيق علي الجارم.

(٢) علي الحديدي، محمود سامي البارودي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م، ص ٤٠٣ .

(٣) ديوان البارودي، الجزء الثالث، ص٣١٥.

(٤) ديوان البارودي،٣/ ٤٨٥.

السابقين لم يتركوا قولا لقائل ، وكأنه يريد أن يقول: كم ترك الأول للآخر »[١].

وهذا المعنى الذي استوحاه البارودي من عنترة بن شداد في قوله[٢]:

هَل غَادَر الْشُّعَرَاء مِنْ مُتَرَدَّم   أَم هَلْ عَرَفْتَ الْدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّم

ولكن البارودي حاول أن، يغير في المعنى ،فهو:

أولاً: رفض فكرة الوقوف على الطلل.

ثانياً: في سؤاله الديار اكتفى بالشطر الأول من البيت، على العكس من عنترة الذي استغرق تساؤله شطري البيت.

ثالثًا: افتخر في الشطر الثاني من البيت على النقيض من تناول كثير من الشعراء لهذا المعنى وبروزه بلغه حزينة تسأل الدار عن حالها ومآلها وما غيرها.

رابعاً: هذا الفخر حمل في طياته نوعاً من المبالغة والتأكيد على فضل المتأخرين ولكن « المبالغة في شيء ما دليل على الشعور بالنقص في وجود هذا الشيء »[٣].

كان هذا سؤال معنى سؤال الديار عند البارودي وهو كما وجدناه معنى

---

(١) شوقي ضيف ، البارودي رائد الشعر الحديث،الطبعة الثانية،ص١٤٨.

(٢) محمد سعيد مولوي، ديوان عنترة ، تحقيق ودراسة المكتب الإسلامي، ص١٨٢.

(٣) عبد الحليم حنفي،مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص٧.

اتسم بالقصر ففي جميع الأبيات السابقة لم يتعد سؤاله الديار الشطر الأول من كل بيت، وهذا التناول القصير حدا بالبارودي إلى طرح المعنى بشكل مباشر بعيد عن أية تفصيلات وتفريعات له.

هذا التناول عند البارودي شابهه تناول أحمد شوقي في كثير من النواحي مشابهة فرضتها الخليقة التراثية لكلا الشاعرين، - قال أحمد شوقي[(١)]:

أُنَـادِي الرَّسْـمَ لَـو مَلَـك الْجَوَابَـا وَأَجْزِيــهِ بِــدَمْعِي لَــو أَثَابَــا

إلا أن شوقياً شخص الطلل وخاطبه مما أعطى المعنى قدراً أعلى من الذاتية والتفاعل، فمع أنه سأل دياراً صماً لا تملك رداً لجواب إلا أنه أعطى المعنى بعضاً من الحياة فنادى الطلل وحاوره وبكاه وهذا الطلل وإن كان عاماً لم يحدده ويبينه، إلا أنه في البيت التالي، حدده وسماه وأكسبه معنى جديداً ، فهو وطنه الذي يحن ويصبو إليه، قال أحمد شوقي[(٢)]:

وَسَلَا مِصْر هَل سَلَا الْقَلْبُ عَنْهَا أَو أَسَــاجُرْحَه الزَّمَــان الْمُــؤَسِّي

فـ « يؤكد فيه أن حب مصر أمكن في نفسه من أي حب، فالصبا وأيام الأنس قد ينسيها اختلاف الليل والنهار، أما مصر فمهما طالت الأيام وتكررت الليالي فإن حبها يزيد »[(٣)]. وأبقى من أن تغيره أو يؤثر فيه الزمان

---

(١) الشوقيات لأمير الشعراء،مكتبة مصر، ص ١/ ٥٩.

(٢) الشوقيات ٢/ ٤٦.

(٣) محمد بن سعد بن حسين ، المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي – الرياض، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م، ص ٣٠٤.

وتغير الأحوال، وهذا المعنى نجد لشوقي فيه بعض التوليد، فالتأكيد على سؤال الديار وبقاء حبه لها، دون التفات لطول الزمن أو قصره، فتح المعنى على مصراعيْه، وأخرجه من حدود الزمن إلى اللا زمن، وبالإضافة، قدم لهذا البيت بعدة أبيات، على النقيض من البارودي الذي تناول هذا المعنى في مطالع مقدماته الطللية.

وسؤال الديار واستعجامها في العادة يبحث عن جواب يصاحبه نوع من الترقب من قبل الشاعر مشوبة بشيء من الحيرة والحسرة وهذا المعنى في طلليات الشعراء الثلاثة قال البارودي(١):

فَلَأْيًا عَرَفْتُ الْدَّارَ بَعْدَ تَرَسُّمٍ   أَرَانِي بِهَا مَا كَانَ بِالْأَمْسِ شَاغِلِي

وهذه الحيرة « ممعنة في البداوة »(٢) على عادة شعراء الجاهلية من تفحص وتدقيق في معالمها أفقدت الشعر حياته وحيويته ، حيث ابتعد الشاعر بالمعنى كثيراً عن لغة العصر وطابعة وحتى لو حاول البعض إكساب المعنى دلالة رمزية وتبريرها، « أنها بداوة مقصودة ، أو بعبارة أدق بداوة طبيعية ، فقد التحمت نفس البارودي بأسلافه الأولين التحاماً جعله يتحدث عن الدمن والأطلال والرعيان كما يتحدث عن صاحبته بلسانهم وبنفس أوصافهم ونسيبهم، بالضبط كما كان يتحدث بشار وغير بشار من شعراء العصر العباسي حين يخلصون من حياتهم الحضرية ويغرقون أنفسهم في البيئة

(١) ديوان البارودي،تحقيق علي الجارم، ومحمد شفيق معروف، الجزء الثالث، ص ١٣٦ .

(٢) شوقي ضيف، البارودي رائد الشعر الحديث، ط٢، ص ١٤٢ .

البدويـة،وكأنها يريـدون لأرواحهـم أن تنـصهر انـصهاراً »[1] إلا أن الطبيعـي والمستساغ في الدلالة الرمزية، والبداوة المقصودة أن تأتي في الأغراض والمعاني الرئيسية كالوقوف على الأطلال أو الغزل العام، ولـيس في المعـاني الجاهليـة المحدودة والضيقة البعيدة عن تجربة الشاعر وظروف حياته وعـصره المختلفـة كـل الاخـتلاف عـن طـابع الجـاهليين، وكـذلك العباسـيين، وهـذه الرمزيـة والبداوة المقصودة قد نستجيزها مع شـاعر عبـاسي،فظروف وأحـوال العـصر العباسي لا تختلف اختلافاً كبيراً عن ما سبقه مـن عـصور، أمـا بالنـسبة لعـصر البارودي وما استجد فيه مـن مـستجدات غـير شـكل الحيـاة وجعلهـا تختلـف اختلافاً جذرياً عن العصور الماضية جاهلية كانت أم عباسية فهـذا الاخـتلاف وجدنا صداه عند الإحيائيين حيث لم ترد في دواوينهم أية مقدمـة في الظعـن أو في الطيـف أو الفروسـية وهـي المقدمـة التراثيـة المرتبطـة بتجـارب الـشعراء في القرون الماضية وأحداث حياتهم، وهذا الإحساس كان يظهر مـن حـين لآخـر لدى البارودي ، فقال[2]:

وَمِنَ الْعَنَاءِ سُؤَالُ خَاشِعَةِ الْصُّوَى ... بِيَـدِ الْفَنَـاءِ جَوَابُهَـا إرْمَـامُ

فالدار جماد لم ترتبط به ذكرى عاش أو رحل عنهـا، فـسؤالها بـلا جـدوى، أليست أطلالاً صـامته لم يعـش في كنفهـا لحظـة ولم يحـن لهـا أو يرسـل لبقاياهـا العبرة والنجوى، فيتحدث عن أثر الديار في نفسه وذكرياتها.

(١) شوقي ضيف، البارودي رائد الشعر الحديث، ص١٤٣.

(٢) ديوان البارودي، تحقيق علي الجارم، محمد شفيق معروف، الجزء الثالث، ص٣١٦.

وهذا الحديث الذي يتبع في الغالب سؤال الديار واستعجامها تكرر عند البارودي فقال[(١)]:

فَلِلْعَيْنِ مِنْهَا بَعْدَ تَزْيَالِ أَهْلِهَا مَعَارِفُ أَطْلَالٍ، كَوَحْيِ الرَّسَائِلِ
فَأَسْبَلَّتِ الْعَيْنَانِ فِيْهَا بِوَاكِفٍ مِنَ الدَّمْعِ يَجْرِي بَعْدَ سَحٍ بِوَابِلِ

فالعين لم تعد ترى سوى أطلال بالية هيجت الخاطر فأسالت الدموع، وهذه السيول قد يتغير مجراها فتسيل النفوس كمداً وحزنا على مطالع الديار، قال حافظ إبراهيم[(٢)]:

شَجَتِنا مَطَالِعِ أَقْمَارِهَا فَسَالَت نُفُوْس لِتَذْكَارِها

ذكرى وبعث الحنين والأسى لكل من له علاقة بالطلل من قريب أو بعيد، فقال[(٣)]:

وَبِتْنَا نَحْنُ لِتِلْك الْقُصُور وَأَهْل الْقُصُور وَزُوَّارِهَا

والأسى لتلك الديار طغى على الشاعر،فاحتوى كل جوارحه فظهر على الظاهر منها والمحتجب.

قال أحمد شوقي[(٤)]:

نَفْسِي مِرْجَلٌ وَقَلْبِي شِرَاعٌ بِهِمَا فِي الْدُمُوْع سِيْرِي وَأَرْسِي

(١) المرجع السابق، الجزء الثالث،١٣٨.

(٢) ديوان حافظ، دار العودة ، بيروت ، ط ١٩٩٦ م ، ص١٦٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦٧.

(٤) ديوان شوقي، المجلد الأول،الجزء الثاني، ص ٤٦.

وهنا نلحظ تنوعاً وإثراء في المعنى وجمعاً ما بين الأثر المعنوي الذي غلي بنفس الشاعر فعجز قلبه عن صده فظهر على حواسه فأجرى دموعه، وحتى لا نستغرب ذلك الزحم العاطفي وضح لنا شوقي علة الأمر، وسمي المقصود، بتلك الدموع السائرة والنفس الملتهبة[١]:

وَطَنِي لَو شُغِلْت بِالخُلْد عَنْه نَازَعَتْنِي إِلَيْه فِي الخُلْد نَفْسِي

إنه الوطن مفهوم ومصطلح حديث وظفه شوقي في هذا المعنى فأكسبه بعداً ذاتياً تممه بتأكيد الخلود والدوام لذكراه في نفسه فـ« هل سمعت قبل هذا مشاعر وطنية صورت بهذا اللون من التصوير؟

وهل أحسست عاطفة قريب وجليت بمثل هذا الصدق في التعبير؟ »[٢]

الحق لم نسمع بمثل هذه المشاعر عند الثلاثة، ففرق وأي فرق بين أن يحن الشاعر لدار سواء عاش فيها أم لم يعش، وبين أن يحن لوطن في جزء منه داره وجزء ثان، ملاعب طفولته ارتبطت بأيام خلت من مراحل عمره في صباه وشبابه ونضجه وحالت الغربة والمسافة بينه وبين الوطن فأخلص وصدق في التعبير عنه.

وهذا الحنين يتبعه في الغالب وصف الأطلال وهذا الوصف يحمل معنين:

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٦.

(٢) محمد بن سعد بن حسين، المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي، الرياض، ١٤٠٠هـ، ص ٣٠٥.

١-وصف الديار كما عهدها الشاعر في الأيام الخوالي وغالبا ما ينحو في تناوله للمعاني المعنوية.

٢-وصف ما حل بالديار في الحاضر مع ذكر العوامل المؤثرة والمغيّرة للطل مع المقارنة بين حاضر الديار وماضيها ويكثر فيه التطرق للمعاني الحسية.

قال البارودي[1]:

أَحْبِب بِهِنَّ مُعَاهِدًا أَو مَعَانا   كَانَت مَنَازِلُنَا بِهَا أَحْيَانَا

فذكرى الديار أثارت نفسه فحملها ما لا تطيق من الهموم والأحزان،وهذه الهموم قد لا تحتاج لدار تعاينها، بل إن الذكرى قد تغلبه فتقوده لمعاودة هيام وهموم الماضي[2]:

ذَكَرَتْ بِهَا الْنَّفْس اللَّجُوج زَمَانُهَا   إِن الْتَّذَكُّر لِلْنُّفُوس غَرَام

وهذا المعنى تأثر فيه البارودي ببيت لأبي نواس قال فيه[3]:

عَرِم الْزَمَان عَلَى الَّذِيْن عَهِدْتُهُمْ   بِك قَاطِنِيْنَ وَلِلْزَّمَانِ عُرامُ

إلا أن بين البيتين فرقاً طفيف فأبى نواس ركز وكرر معنى الزمان وحمله سبب أوجاعه وآلامه، بينما البارودي جمع في بيته بين معنييْ الذكرى والزمن.

---

(١) المرجع السابق، الجزء الرابع، ص٨٣.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٣١٦ .

(٣) ديوان أبي نواس، حققه وشرحه وفهرسه سليم خليل قهوجي، دار الجيل (بيروت) طبعة ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٣م،

وربما اكتفى الشاعر بالذكرى والحنين مع التفصيل في تبيين مدى الهم وتشبيهه بأثر حسي:

قال حافظ إبراهيم[(١)]:

ذَكَرْنَا حِمَاهَا وَبَيْنَ الضُّلُوعِ ... قُلُوبٌ تَلَظَّى عَلَى نَارِهَا
فَمَرَّتْ بِأَرْوَاحِنَا هِزَّةٌ ... هِيَ الْكَهْرُبَاءُ بتِيَارِهَا

فذكرى الحمى أشعلت الصدر وامتد أثرها للفؤاد فهاجت به فظهر للعيان مثل لهيب استعر لم يمهل النفس إلا وقد انتفضت بشكل سريع وصادم كأنها إشعاع بدد الظلام، وهذا الجمع بين الحزن الظاهر منه والمستتر وزيادة على ذلك تبيين سببه وتحديد المعنى به مع عدم استكثار الأسى عليه ، قاله أحمد شوقي[(٢)]:

وَقَلَّ لِحَقِّه الْعَبَرَاتُ تَجْرِي ... وَإِن كَانَت سَوَادَ الْقَلْب ذَابا
سَبَقْن مُقَبِّلَاتِ التُّرْبَ عَني ... وَأَدَّيْن التَّحِيَّة وَالْخِطَابّا
فنَثْرى الدَّمْع فِي الدِّمَن الْبَوَالِي ... كَنَظمى فِي كَوَاعِبِهَا الشَّبَابَا
وَقَفْتُ بِهَا كَمَا شَاءَت وَشَاءُوا ... وُقُوْفَا عَلَّمَ الصَبْرَ الذَّهَابَا
لَهَا حَق وَلِلأَحْبَاب حَق ... رَشَفْتُ وِصَالَهَم فِيْهَا حَبَابَا

وفي هذه الأبيات نجد عمقاً في المعنى وتفصيلا لم نعهد مثله، عند البارودي وحافظ ، فهذه القصيدة قالها أحمد شوقي في « ١٩٢٠ »[(٣)] في مرحلة

---

(١) ديوان حافظ، دار العودة، بيروت، ط ١٩٩٦، ص ١٦٧.

(٢) الشوقيات، المجلد الأول، مكتبة مصر، ص ٥٩.

(٣) المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٥٩.

متأخرة من حياته، وكما نعلم أن الشاعر يمر بمراحل مختلفة « ابتداء من التقليد الفج وانتهاءاً إلى التمثل والنضج ، كما يخضع للطور الزمني أيضاً »[١].

فتناول المعنى في الأبيات السابقة من عدة نواحٍ:

١- استقل البكاء على الطلل.

٢- وضح الدافع لذلك الحزن بأنه حق عليه.

٣- جمع في حزنه بين دموعه الظاهرة وقلبه المُتلظَّى بين ضلوعه.

٤- أكسب المعنى بعداً ذاتياً فشخص عبراته وحملها تحية لدياره.

٥- بعد ذلك عاد لواقع غربته وأقر بحقيقة حزنه ودموعه فلن تبلغه مرامه.

٦- وحتى لا ينتهي المشهد بصورة قاتمة ذكر وقوفه وصبره كتبرير لنفسه وجزعه فهو لم ينسَ واجب الديار عليه.

٧- بعد ذكره لواجب الديار ذكر السبب فلم يكن بكاؤه محدداً للديار فقط، ولكن لمن سكن الديار من الأحبة، وهذا التذكر يدفع لتوضيح مكانة الطلل وأثره في نفسه.

وهذا الوضوح في الرؤية قد يتوارى[٢].

---

(١) إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث، دار الأندلس، ص ٢٣٧.

(٢) الشوقيات ، الجزء الثاني ، ص ٩٦ .

فِي مَنْـــزِلِ كُمُحَجِّـــبِ الْغَـــيْرِ   بالغَيْـبِ اسْتَـسَرَ عَـنِ الْظُّنُـوْن

وهذا الاحتجاب قد يأتي عليه ما يكشف سره[1] :

حَتَّـى أَتَـى الْعَلَـمُ الجُـسُوْ   رُ فَفَـضّ خَاتِمَـهُ الْمَـصُوْن

وفي البيتين السابقين يظهر معنى جديد في الوقوف على الأطلال ، حيث « وقف شوقي فيها أمام جلال الآثار وعظمة التاريخ، في مصر »[2] فتحول بالمعنى بعيداً عن بكاء ديار المحبوبة والتناول الشخصي الضيق ، إلى ميدان أرحب يسترجع فيه عظمة التاريخ بما تمثله الأهرام من تراث وطني يفاخر به من نفوه عن وطنه، وهذا عن أثر الديار والبعد عنها، إلا أن الشاعر قد يتجه للمعاينة وتفقد الديار وما حل بها وغيرها، قال البارودي[3]:

دِمَنٌ عَفَتْ بَعْدَ الْأَنِيسِ فَأَصْبَحَت   لِلَجَازِئَـاتِ مِـنَ الْظِّبَـاءِ مَكَانَـا

وَلَقَـد نَـرَى فِيْهَـا مَلَاعِـبَ لَمْ تَـزَلْ   تُـشْجِي الْفُـؤَادَ وَلا نَـرَى إِنْـسَانَا

فذكر الطلل ثم بين خلوه من أهله ، وذكر نزول الظباء بأرجائه مبقية على بصيص من الحياة بين جنباته وهذه البقايا وإن تغيرت كثيراً من معالمها إلا أن لها في القلب حباً لا ينقص ولا يفنى وفي هذا المعنى نلحظ تأثر البارودي

---

(١) ديوان أحمد شوقي،الجزء الثاني، ص ٩٦.

(٢) فوزي عطوي، أحمد شوقي شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ، ص ٦٠.

(٣) ديوان البارودي،حققه وصححه وضبطه وشرحه، علي الجارم، محمد شفيق معروف، الجزء الرابع، ص ٨٣-٨٤.

بمعانِ القدماء تأثراً عميقاً[١] من غير تغيير أو توليد يذكر.

قال عبيد بن الأبرص[٢]:

لَيْسَ رَسْمٌ عَلَى الْدَّفِين بِبَالِي ... فَلِوَى ذِرْوَةٍ فَجَنْبَي أُثَالِ

فَالمَرَوَرَاةُ فَالصَفيحَة قَفْرٌ ... كُل وَاد وَرَوْضَة مِحْلالِ

دَار حَي أَصَابَهُم سَالِف الْدَّهْرِ ... فَأَضْحَت دِيَارُهُم كَالْخِلاَلِ

مُقْفِرَات إلاّ رَمَادًا غَبِيًّا ... وَبَقَايَا مِن دِمْنَة الأَطْلَالِ

وَأُوَارِيَّ قَدْ عَفَوْنَ وَنُؤْيًا ... وَرُسُوْمًا عُرِّيَنَ مُذ أَحْوَالِ

بُدِّلَت مِنْهُم الدِّيَار نَعَامَا ... خَاضِبَاتٍ يُزْجِين خَيْط الرِّئَالِ

وَظِبَاءً كَأَنَّهُن أَبَارِيْقُ ... لُجَيْنٍ تَحْنُو عَلَى الأَطْفَالِ

إلا أن عبيد بن الأبرص أكد على عدم فناء الطلل سواء شكله أم أثره وسماه وحدد موقعه ومع اعترافه بالعوامل التي بدلت بعضا من ملامحه إلا أن له بقايا ثابتة باقية أغرت النعام والظباء بسكناها ففصل في المعنى وتدرج عرضه مع شمول في تناوله، على العكس من البارودي حيث أوجز واختصر، وهذا الاختصار ورد عند شوقي أيضا[٣]:

وَانْدَسَّ كَالْمِصْبَاحِ فِي ... حُفِرٍ مِن الأَجْدَاثِ جُون

جُحَرٌ مُمَرَّدَةُ المُعَا ... قِلِ فِي الثَّرَى، شُمُّ الحُصُوْن

(١) انظر إبراهيم السعافين، مدرسة الأحياء والتراث، ص ٢٢١٩.

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص، حسين نصار الطبعة الأولى ١٣٧٧هـ - ١٩٥٧م، الناشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، بمصر ص ١٠٥-١٠٦.

(٣) الشوقيات، الجزء الثاني، ص٩٦.

لاَ تَهْتَـــــدِي الـــــرِّيَح الهُبُـــــوْ ... بُ لَهَـــــا وَالْغَيْـــــث الهُتُــــوُن

وفي هذه الأبيات عكس المعنى فلم يذكر المعاني الدارجة من بقاء الطلل وبروزه رغم تقلب الأحوال والزمان،ولكنه تطرق لخفاء الطلل واحتجابه تأكيداً على رفعة مكانته، فلا يتأنى ويجلو لأي إنسان إلا بعد تعب في البحث عن « الألغاز التي عجز العقل والوجدان عن حلها: ألغاز الحياة والموت، ألغاز البعث والنشور، ألغاز الصلات الاجتماعية »[1].

وإن كان شوقي فيما سبق ذكر الطلل على وجه العموم ولم يحدده ولم يقارن بين ماضيه وحاضره ، إلا أنه في الأبيات التالية[2]: صنع ذلك:

أَوْحَـتْ لِطَرْفِـكَ فَاسْـتَهَلَّ شُـئُوْنا ... دَار مَــرَرْتَ بِهَـا عَـلَى قَيْـسَونا

غَاضَـتْ بَـشَاشَتُهُا وَفَـضَت شَـمْلُهَا ... دُنْيَـا تَغُــر الْـسَادِر الْمُفْتُوْنـا

نَزَلَـت عَـوَادِي الْـدَّهْر فِي سَـاحَاتِهَا ... وَأَقَـلَّ رَفْرَفَهـا الْخُطُـوب الْعُوْنـا

فَتكَـاد مِـن أَسَـفٍ عَـلَى آَسِي الْحِمَـى ... مِـن كُـل نَاحِيَـة تَثُـوْر شُـجُوْنَا

تِلْـكَ العِيَـادَةُ لَم تَكُـن عَبَثَـا وَلَا ... شَرَكَـا لِـصَيْد مَـآَرِب وَكَمِيْنـا

دَار (ابْـن سِـيْنَا) نُزِّهَـت حُجُرَاتُهـا ... عَـن أَن تُـضَم ضَـلَالَة ومُجُوْنـا

فبدأ وقوفه بمعنى وجداني ، ولم يرتكز على الرؤية والمشاهدة مثل البارودي،هذا الوجدان الذي شجاه طلل سماه، بأسلوب متزن بعيداً عن الإفراط في الحزن،فهذه عوائد الدهر لا تبقى شيئا على حاله، وهذا المعنى مهد

---

(١) طه حسين، حافظ وشوقي، دار الخانجي وحمدان، ص ٩٨.

(٢) ديوان شوقي، الجزء الثالث، ص١٦٦.

به لمدح الطلل ومن كان ساكنا به، فربط بين ابن سينا وصاحب العيادة،وهذا المعنى « استطاع بذلك أ ن يطوعه بشكل فعال وموجب طبقاً لموقع كل مرثى وطبيعة تخصصه في الحياة المعاصرة وحصاد أعماله، فتجاوز بذلك نمطية الموروث في هذا الباب »[1] بشكل تتبدى فيه « روح المعاصرة »[2] وعلى وجه الإجمال تميز وصف شوقي للطلل في الأبيات السابقة، بعدة مزايا وهي:

١- بدء وقوفه على الطلل بمعنى وجداني، بعيداً عن الاكتفاء بالوصف البصري.

٢- بعد إلى حد ما عن لغة الحزن القاتمة في وصف واقع الطلل.

٣- ذكر الزمن وفعله كحقيقة مسلم بها ، ولم يحاول مثل البارودي أن يغالط الحقائق فيؤكد على بقاء أثر للديار مع أنه أقر قبل ذلك المعنى لعفاء الطلل؟؟

٤- تناول المعنى بشكل عصري فربط بين صاحب الطلل وميدانه العلمي المتميز فيه، بعيدا عن المدح بالصفات العامة.

٥- طرق المعنى بشكل ذاتي فناجى دار الصديق ، ولم يبكِ مربع حبيبه أو صاحبه.

وهذا التعامل مع الطلل بالشكل الشخصي الذاتي، يقابله تعامل ذو أبعاد

(١) عبد الله التطاوي، التراث والمعارضة عند شوقي، دار غريب للطباعة والنشر، ص ٤٨.

(٢) عبد الله التطاوي، التراث والمعارضة عند شوقي، دار غريب للطباعة والنشر، ص ٤٨.

أوسع وأشمل ، فذكر الديار وسماها، وإن بعد بها المقام فهي في خاطره راسخة لا تنسى،و« أنى له هذا النسيان، وهو بعيد عن وطنه مما أعجز الزمن عن مداواة جرحه »[(١)] ولتطييب حرجه سمي تلك الأماكن، لعل في التغني بذكر اسمها تطييبا لنفسه.

قال أحمد شوقي[(٢)]:

وَهَفَا بِالْفُؤَاد فِي سَلْسَبِيْل ظَمَأ لِلْسَّوَاد مِن (عَيْن شَمْس)

شَهِد اللهُ لَمْ يَغِب عَن جُفُوْنِي شَخْصُه سَاعَة ، وَلَمْ يَخْل حِسِّي

يُصْبِح الْفِكْر ، و(الْمِسَلَّة) نَادِيِّه، (بِالسَّرْحَة الْزَّكِيَّة) يُمْسِي

وَكَأَنِّي أَرَى الْجُزِيرَة أَيْكَا نَغَمَتْ طَيْرُهُ بِأَرْخَم جَرْس

فبين تلهفه ثم سمى المعنى به بهذا الشوق ،وحتى يثبت لنفسه دوام هذه الصحبة، جاء بالقسم تأكيداً لمعناه، ثم أتبعه بتسمية أجزاء أخرى من أرجاء الوطن، وكثرة هذه المسميات قصد بها شوقي تنوع بيئات وطنه وتعدد مراحل حياته وذكرياته في تلك المسميات مما أعطى المعنى شمولاً وسعة في إيحائاته.

هذه الشمولية التي فقدناها عند حافظ[(٣)] في تناول المعنى في قوله:

وَأَرْضٌ كَسَتْهَا كِرَامُ الْشُّهُوْر حَرَائِرَ مِنْ نَسْجِ (آذَارِهَا)

---

(١) عبد الله التطاوي،سينية البحتري« البعد النفسي والمعارضة » دار غريب للطباعة والنشر، ص ٩٨.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثاني ، ص ٤٦ .

(٣) ديوان حافظ إبراهيم، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص ص ١٦٧-١٦٨.

إِذَا نُقَّطَتْهَـــا أَكُـــفُّ الْغَـــمَام أَرَتْـــكَ الــدَّرَارِي بِأَزْهَارِهَـــا
وَإِن طَالَعَتْهَـــا ذَكَـــاءُ الْـــصَّبَاحِ أَرَتْـــكَ اللُّجَـــيْنَ بِأَنْهَارِهَـــا
وَإِن هَـــبَّ فِيْهَـــا نَـــسِيْمُ الْأَصِـــيْل أَتَـــاكَ النَّـــسِيْمُ بِأَخْبَارِهَـــا

فطرق مراده بشكل سريع ركز فيه على عدة نقاط:

١- تبدل الفصول، وتغير الوقت.

٢- الرؤية البصرية.

٣- التناول المادي بدون أدنى أثر ذاتي.

ففي هذه الأبيات « عجز حافظ أن يقف أمام مشاهد الطبيعة وقفة التأمل الشاعري والاستغراق الحسي يسكنه أسرارها ويعكس عليها مشاعره وأحاسيسه »(١).

وهذا الوصف للديار بذكرياتها وواقعها وما غيرها من صروف الدهر والعوامل البيئية يردفه في الغالب التطرق لذكر من أقام في الديار وارتحل عنها، تطرقاً يميل للغة التعميم حينا، وللتخصيص في أحيان أخر، فيسمى الشاعر من أهمه من ساكني الطلل:

قال البارودي(٢):

مِن الْهُيْف مِقْلاَقُ الْوِشَاحَيْنِ ، غَادَةٌ سَلِيْمَةُ مَجْرَى الْدَّمْع، رَيَّا الْخُلَاخِلِ

---

(١) عبد الحليم جندي، حافظ إبراهيم شاعر النيل، دار المعارف، القاهرة، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م، ص ١١٢ص ١٦٧-١٦٨.

(٢) ديوان البارودي، ٣/ ١٣٩.

إِذَا مَـا دَنَـتْ فَـوْقَ الْفِـرَاشِ لِوَسْـنَةٍ   جَفَـا خَـصْرُهَا عَـن رِدْفِهَـا الْمُتَخَـاذِلِ

فبين سبب لهفته، أليست على مربع الهيف، الغادة، ريانة الخصر؟ ويقابله العجز الممتلئ ،ولكن وإن كنا نستسيغ ورود مثل هذا الوصف عند القدماء وخاصة الجاهلين منهم لما عرفت به حياتهم من نقص في جميع أوجهها، فحدث بهم لطلب الكثرة في كل شيء ومنها زيادة العجز عن الحد، إلا أن البارودي عاش في عصر مختلف وحياة ارستقراطية باذخة مترفة في أغلب فتراتها، فلا مبرر لهذا الوصف ، بل هو تقليد صرف لا يحمل أية بصمة من عصر، وظروف حياته، ولا وجه لقبلوه حتى لو برر له شارح الديوان بتقديمه للقصيدة بقوله « وَقَالَ عَلَى طَرِيقَةِ الْعَربِ »[1] ، « ففي هذه القصائد أغرق البارودي نفسه في البداوة حتى انصهر فيها وصار من أهلها، وغدا يصف المرأة والسيف والفرس، والسحاب ،والصيد، والحرب، والشراب، ليس لهدف إلا المجاراة ، ودون أن يصلها بنفسه أو عصره، ثم يوزع وصاياه ويمنح حكمه بأسلوب بدوي الروح والوجه والزي حتى لتنسب القصائد بالضرورة إلى العصور الأولى إذا لم يعرف قائلها ،وكأن البارودي أراد أن يردنا إلى هذه البداوة فنسيغ ما بها وما نحن بقادرين ، وليس استخدام البارودي لمثل هذه العناصر البدوية »[2].

(١) المرجع السابق، ص١٣٦.

(٢) علي الحديدي، محمود سامي البارودي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٣٨٧هـ ص ٤١٣.

وذلك الانصراف التام للماضي، يقابله وصف شوقي للطلل فيما يلي[١]:

وَمَــن الْوُفُــودِ كَــأَنَّهُم مِــنْ حَوْلَــه مَـرْضَى (بِعِيْسَى الْـرُّوْح)يَسْتَـشْفَوْنا
مِثَــلٌ تُــصَّورِ مِــن حَيَــاةٍ حُــرّةٍ لِلْـنَشْءِ يَنْطِـق فِي الْـسُّكُوْتِ مُبِيْنـا
لَمَ تُحْـصَ مِـنْ عَهْـدِ الْـصِّبَا حَرَكَاتُـهُ وَتَخَـالُهُنَّ مِــنَ الْخُــشُوْعِ سُــكُوْنَا

فـذكر الوفـود مما أضـفى عـلى المعنـى طابع الكثـرة والجمع بعيـداً عـن التناول الفردي، وهذه الكثرة جمعها حبها لمن عالج الأجساد والأنفس، التي لن تنس صنيعه وستنتقل خبراته للأجيال من بعده ، أليس هو الهـادي الـرزين الذي كسب الهيبة والوقار والتوقير، فبعد بالمعنى عن البكاء بـل « استرسـل في هذا العنصر الإنساني حتى يخرج القـصيدة مـن حيـز الرثـاء الشخـصي إلى حيـز إنساني عام، يجد فيه كـل مـواطن ، بـل كـل عـربي ، سـلوته وعـزاءه »[٢] ومثلـه الأعلى.

كانت تلك المقدمة الطللية عند الـشعراء الثلاثـة وهـم عـلى وجـه الإجمـال ركزوا على عدة معانٍ رئيسية وهي:

أولاً: سؤال الديار واستعجامها.

ثانياً: بكاء الطلل.

ثالثاً: وصف الطلل بأسلوب مادي أو توشيحه بمعان ذاتية مع الارتكـاز على عامل الزمن وبشكل يميل إلى العمومية.

---

(١) الشوقيات، الجزء الثالث، ص١٦٦.

(٢) شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، بمصر، القاهرة، ص ١٥٣.

رابعاً:التفصيل في المعنى السابق فيذكر الشاعر الطلل وبقاياه التي لم تندثر والعوامل غيرت من هيئته مع مقارنة وضعه الحالي بحاله السابق.

خامساً: تحديد موقعه وتسميته.

سادساً: وصف وتسمية من سكن الطلل مع التطرق لحديث الذكريات.

وهذه المعاني تقليدية عرفت منذ العصور الأولى للشعر العربي ، إلا إذا استثنينا منها معنيين جديدين في الطلل وردت عند شوقي وهما:

١- « اتساع دائرته الحضارية بحكم موقع مصر الجغرافي ومركزها الحضاري مما أدى إلى تنوع الأطلال التي شاهدها »[(١)].

٢- البعد الذاتي فتناول بشكل وجداني ولم يكتف عند وصفه بالرؤية والمشاهدة ،وبشكل شخصي ، فوقف على طلل أصدقائه، وبشكل عام فناجى وطنه وبعث له أصدق العواطف وأخلصها.

وهذه الجزئية عند شوقي وبقية المعاني الواردة عند صاحبيه لا تخرج بالطلل عند الشعراء الثلاثة عن دائرة التقليد ففي الغالب لم يقفوا على أطلال حقيقية وإنما هي معرفة واطلاع اكتسبوه من خلال قراءاتهم لشعر القدماء فغلب جانب الصنعة ، جانب الطبع،وهناك فرق وأي فرق بين معرفة الشيء وإدراكه وبين الإحساس به، هذا الإحساس الذي لا ينشأ إلا عن تجربة حقيقة تظهر في « ثلاثة مستويات تعبيرية، المستوى المادي والمستوى الانفعالي

(١) محمد عبد الواحد حجازي، الأطلال في الشعر العربي، دراسة جمالية، ط١، ٢٠٠١م، ص٤٨.

أو النفسي، ثم المستوى الواعي، وهذا يعني أن بالتجربة الشعرية جانبا فكريا، فالانفعالات الخاصة بالتجربة الشعرية ليست انفعالات فطرية غريزية،وإنما هي تأثيرات قد حولت إلى أفكار بفعل الوعي، وينبغي ألا نفهم هذا الجانب الفكري من خلال المنظور الخاص بالحقائق العلمية ككليات عامة يتحقق من يقينها بالاختبارات المادية ،إذ أن هذا الجانب الفكري، يخضع في التجربة إلى لون آخر من الصدق هو الصدق الفني »[1].

وبيت البارودي[2]:

كَم غَادَر الْشُّعَرَاء مِن مُتَرَدَّم   وَلَرُب تَال بَذِشَأ وَمُقَدِّم

يعطينا فكرة عن الطلل عند البارودي وصاحبيه.

---

(١) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعي ، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٧م، ص ٥٨.

(٢) ديوان البارودي، ٣ / ٤٨٥.

المقدمة الغزلية:

البدء بالغزل أسلوب عرف عند الشعراء متقدميهم ومتأخيرهم ولا نستطيع أن نقول إن ذلك التقديم مرتبط بمراحل زمنية معينة، إلا أن الفيصل في هذا الصدد هو كيفية المعالجة والتناول فاللقدماء نمط عرفوا به يظهر واضحاً في « وصف فراق المحبوبة »(١) مع « وصف محاسنها ومفاتن جسدها وصفاً مفصلاً كادوا لا يغادرون فيه عضوا من أعضائها »(٢). وقد ورد هذا المعنى عند البارودي(٣) في قوله:

سَلُوْا عَن فُؤَادِي قَبْل شَد الرَّكَائِبْ   فَقَد ضَاع مِنِّي بَيْنَ تِلْكَ الْمَلَاعِب

فنلحظ قصر المعنى فلم يتعدَ الشطر الأول من البيت وكان في مطلع المقدمة على عادة القدماء فقلبه حانت ساعة فقده قبل أن تشد على الركائب حاجات المسافر وأمتعته ولماذا؟

لأنه ضاع بين ملاعب الحبيبة فشرح الحالة وبين سببها بشكل تقريري صرف وقد عدّل هذا الأسلوب فيما يلي(٤):

قَالُوْا غَدًا يَوْمُ الرَّحِيْلِ ، وَمَن لَهُمْ   خَوْفَ الْتَّفَرُّقِ أَنْ أَعِيْشَ إلى غَدِ؟

(١) حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص ٢٤٠.

(٢) نفس المصدر السابق، ص٢٤٠.

(٣) ديوان البارودي، حققه علي الجارم،محمد شفيق معروف، الجزء الأول، ص ٥٨.

(٤) المرجع السابق، ص ١٤٩-١٥٠، الجزء الأول.

هِي مُهْجَةٌ ذَهَبَ الْهَوَى بِشَغَافِهَا مَعْمُـودَةٌ إِن لَم تَمُـتْ فَكَـأَنَّ قَـد
يـا أَهْـلَ ذَا الْبَيْـتِ الرَّفِيْـعِ مَنَـارُهُ أَدْعُـوَكُمُ يَـا قَـوْمُ دَعْـوَةَ مُقْـصَدِ
إِنِّي فَقَـدْتُ الْيَـوْمَ بَـيْنَ بُيُـوْتِكُم عقْـلِي، فَـرُدُّوْه عَـلَيّ لأَهِتَـدِي

فحدّد موعد الفراق وبين جزعه منه فأثره ، ثم نادى وترجى محبوبه فخصص المعنى وأبعده عن الصيغة الجماعية التي وردت في أول الأبيات وهذه الأبيات تأثر فيها البارودي بالنابغة الذبياني(١):

أَفِـدِ التَّرَحُّـلُ غَـيْرَ أَنَّ رِكَابَنَـا لَمَّـا تَـزُلْ برِحَالِنَـا وَكَـأَنَّ قَـدِ
زَعَـمَ الْغُـرَاب بِـأَنّ رِحْلَتَنَـا غـدًا وَبِـذَاكَ خَبَّرَنَـا الْغُـدَافُ الْأَسْـوَدُ
لَا مَرْحَبَـا بِغَـدٍ ولا أَهْـلاً بِـه إِن كَـان تَفْرِيْـقُ الْأَحِبَّـة فِي غَـدِ
حَـان الرَّحِيْـلُ وَلَم تُـوَدِّع مَهْـدَدًا وَالْصُّبْح وَالْإِمْسَاءُ مِنْهَا مَوْعِدِي

إلا أن النابغة طرق المعنى بشكل مباشر، فموعد الرحيل هل بدون سابق إنذار وبذلك خبّرهم نذير شؤمهم ، فكانت ردة فعله قاسية رفض فيها الفراق وتوقيته ،وهذا التناول قاربه البارودي مرة أخرى فقال(٢):

هُـو الْبَـيْنُ حَتَّـى لاَ سَـلَامٌ وَلا ردّ ولاَ نَظْـرَةٌ يَقْـضِي حَقَّـهُ الْوَجْـدُ
لَقَد نَعَـبَ (الْوَابُـور) بِـالْبَيْن بَيْنَهُـمْ فَسَارُوْا وَلازمُوَا جِمَالاً ،وَلاَ شَـدُوا
سَرَى بِهِـم سَـيْرَ الْغَـمَام كَـأَنَّمَا لَـه فِي تَنَـائِي كُـل ذِي خَلَّـةٍ قَـصَد

(١) ديوان النابغة،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ، ص٨٩.

(٢) ديوان البارودي، الجزء الأول،ص١٦١.

إلا أنه في هذه الأبيات تناول المعنى بشكل قاطع وأقر بحقيقة الفراق فتلاشى الأمل والرجاء للأحبة فنعب الوابور معلناً ساعة الرحيل، وهنا فرق بين تناول النابغة للمعنى والبارودي، فالنابغة حمل الغراب سبب الفراق على عادة الجاهلين في التشاؤم منه ، واعتباره رمز نحس وخراب ، أما البارودي فيتضح لديه الحس الإيماني ولم تظهر هذه النزعة التشاؤمية عنده، وفي ما عدا هذه الجزئية تناول المعنى بطريقة قديمة صرفة « وكأنه أراد أن لا يترك عنصراً مهما من عناصر فكرة الوداع القديمة، فقد ذكر معها البين ولوعة العاشق وذمر الجمال وشدها، وكانوا يذكرون أحياناً نعيب الغراب الذي يؤذن بفراق المحبين، ولم يفته ذلك فقد جسمه في صوت القطار، وبذلك مثل لنا الوداع تمثيلاً قوياً وكأنما أراد أن يحفره في أذهاننا حفراً، بما احتفظ له من عناصره القديمة ،وهي عناصر تنبت دائما في كيان شعره ، لتلقي عليه من الأضواء ما يبزغ به بزوغاً يخلب العقول والألباب »[١] وهذا التقليد الذي عاد إليه من جديد بشكل مختصر[٢] فقال:

لَقَد أَوْدَع الْبَيْن الْمُشِت بِمُهْجَتِي ... نُدُوبَا ، كَأَثَر الْوَشْـمِ مِن كَف وَاشْم

ثم كرّره مرة أخرى في نفس القصيدة بطريقة فيها كثير من التفصيل[٣]:

أَقُوْلُ لِرَكْبٍ مُدْلِجِيْنَ، هَفَتْ بِهِمْ ... رِيَاحُ الْكَرَى مَيْل الْطُّلِي وَالْعَمَائِـمِ

---

(١) شوقي ضيف، البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف، بمصر، الطبعة الثانية، ص ١٥٤.

(٢) ديوان البارودي، الجزء الثالث، ص ٢٨٥.

(٣) المرجع السابق، ص٢٩١-٢٩٥.

تَجِـدُّ بِهِـم كَـوُمُ الْمَهَـارَى لَوَاغِبًـا ... عَـلَى مَـا تَـرَاهُ دَامِيَـاتِ الْمَنَاسِـمِ

تُـصِيْخُ إِلَى رَجَـعِ الْحُـدَاءِ كَأَنَّهَـا ... تَحِـنُّ إِلَى (إِلْـفٍ) قَـدِيْمٍ مُـصَارِمِ

وَيَلْحَقُهَـا مِـنْ رَوْعَـةِ الْسَّوْطِ جُنَّـة ... فَتَمَرُقُ شُعْثًا مِـن فِجَـاجِ الْمُخَـارِمِ

لَهُـنَّ إِلَى الْحَـادِي الْتِفَاتَـةُ وَامِـقٍ ... فَمَـنْ رَازِحٍ مَعي،وَآخِـرَ رَازِمِ

أَلَا أَيُّهَا الْرَّكْب الَّذِي خَامَر الْسُّرَى ... بِكُـل فَتًـى للْبَـيْن أَغْـبَرَ سَـاهِمِ

قِفَـا بِي قَلِـيْلا ،وَانْظُـرا بِي، أَشْـتَفِى ... بِلَثْم الْحَصَى بَيْن الْلِّوَى فَالنَعَـائِمِ

فخاطب الركب وحدّد وقت رحيله ثم تصاعد الموقف بشكل سريع لم يمهل الشاعر لوقفة وداع يروي بها خاطره ، وهذا التفصيل له ما يبرره فهو في قصيدة مدحية، قدم لها شارح الديوان، بقوله « وقال يمدح إسماعيل باشا،خديو مصر »[1].

وكما هو معروف أن العرب كانت تولي قصيدة المدح قدراً كبيراً من التنقيح والتفنن، هذا التنقيح وجدناه عند البارودي في هذه الأبيات فتناول المعنى بصورة تفصيلية تدل « على نضج الشاعر واستواء شاعريته، وعلى أنه تخطى مرحلة المحاولة والتجريب، وأصبح على جادة الطريق مع كبار الشعراء »[2] فهو قد مهد لهذا المعنى بعدة أبيات ،ولم يأت به في مطلع المقدمة بشكل مختصر كما في الأبيات السابقة لهذه الأبيات ثمَّ حدد موعد الرحلة ووقتها.

---

(١) نفس المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٢٨٠.

(٢) علي الحديدي، محمود سامي البارودي، ص ٨٢.

ثالثاً: أعطى صورة تفصيلية لوسيلة الرحلة.

رابعاً: وصف حاله من الركب ما بين تفاجئ بخبر الرحيل وحسرته على فراق الأحبة، وطلبه لحظات وداع يلقي فيها نظرة أخيرة على من يهوى، وهذا المعنى عند البارودي، أما عند شوقي فالموقف اختلف[1]:

مَـــــــالَ وَاحْتَجْـــــــب	وَادَّعَـــــــى الْغَـــــــضَبْ
لَيْـــــــت هَــــــاجِرِي	يَـــــــشْرَحُ الْــــــسَّبَبْ
عَتَبُـــــــــــــهُ رِضًى	لَيْتَـــــــــه عَتَــــــــبْ

فأقرّ بالفراق ، والسبب زعم الحبيب الغضب بدون أن يبين علة هذا الجفاء وهذا عن الحبيب.

أما عن الشاعر فلم يحزن ولم يغضب والتمس لمن يهوى العذر في بعده هذا البعد الذي لم يؤثر في الشاعر فتعامل معه بأسلوب هادئ رزين على العكس من البارودي.

وأثر الفراق على الشاعر ثاني المعاني التي نجدها عند الشعراء الثلاثة، ولهم في هذا المعنى، طريقتان في التناول:

الأولى: الحزن والشكوى مع التطرق لحديث الذكريات.

الثانية: البحث عن معادل أو رمز يسقط عليه الشاعر همومه ويجعله متنفساً لأوجاعه.

---

(١) الشوقيات، مكتبة مصر، الجزء الثاني، ص ١٤.

ونبدأ مع الطريقة الأولى:

قال البارودي[١]:

أَغَـارَتْ عَلَيْـهِ فَاحْتَوَتْـهُ بِلَحْظِهَـا	فَتَـاةٌ لَهَـا فِي السِّلْمِ فَتْـكُ الْمُحَـارِب
فَـلَا تَبْرَحُـوْا أَو تَـسْأَلُوْهَا ، فَـرُبَّمَا	أَعَادَتْـهُ ،أَو جَـاءَتْ بِوَعْـدٍ مُقَـارِب
وَكَيْـفَ تُوَارِيْـهِ؟ وَهَـذَا أَنِيْنُـهُ	يَـدُلُّ عَلَيْـه الْـسَّمْعُ مِـنْ كُـل جَانِـب

فذكر من تسبب في جرحه، وحتى لا يظن الضعف بالشاعر وصف قوة فتنتها، التي لا حيلة لصدها وردها، فنجده تناول المعنى من شقين:

١- قوة فتنةِ صاحبته.

٢- ضعف الشاعر أمام تلك الفتنة.

وهو إن كان قد ركز على معنى ضعف حاله فيما سبق إلا أنه فيما يلي، حاول أن يظهر المعنى بشكل وصفي منطقي[٢].

لِكُـلِّ دَمِـعٍ جَـرَى مِـن مُقْلَـةٍ سَـبَبُ	وَكَيْـفَ يَمْلِـكُ دَمْـع الْعَـيْنِ مُكْتَئِـبُ
لَـوْلَا مُكَابَـدَةُ الْأَشْـوَاق مَـا دَمَعَـتْ	عَـيْنٌ وَلَا بَـاتَ قَلْـبٌ فِي الْحَشَا يَجِـبُ

فبين حاله حيث بدت دموعه واضحة متدفقة والسبب حزنه ومكابدة الشوق والدموع الظاهرة على خده، والمتواري في صدره.

---

(١) المرجع السابق، ص٥٨، الجزء الأول.

(٢) المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٦١.

وهذا المعنى أعاده البارودي [١]،في قوله:

يَا صَارِمِ اللَّحْظِ مَنْ أَغْرَاكَ بِالْمُهَجِ؟ حَتَّى فَتَكْتَ بِهَا ظُلْماً بِلَا حَرَجِ
مَازَالَ يَخْدَعُ نَفْسِي وَهْيَ لَاهِيَةٌ حَتَّى أَصَاب سَوَادَ الْقَلْبِ بِالْدَّعَجِ

وهو في هذا المعنى يلتقي مع البوصيري [٢] في قوله:

أَمِن تَذَكُّر جِيْرَان بِذِي سَلَم مَزَجت دَمْعَا جَرَى مِن مُقْلَةٍ بِدَمِ
أَم هَبَّت الرِّيح مِن تِلْقَاء كَاظِمَة وَأَوْمَض الْبَرْق فِي الْظُّلْمَاء مِن أَضَم
فَمَا لِعَيْنِيك إِن قُلْت أكْفُفاهَمَتا وَمَا لِقَلْبِك إِن قُلْتَ اسْتَفِق يَهِم

إلا أن البوصيري ذكر محل صاحبته فبكاه، وحدد موقعه وفصل في المشهد فذكر ضوء البرق الذي ذكره بصاحبته، ثم عاد لتأكيده حسرته على محبوبه، في حين البارودي اختصر المعنى وحشد جزئياته في البيتين، حشداً أفقده الكثير من الترابط والتسلسل ، فالبوصيري بين موقع من عناه بالوقوف في البيت الثاني، والبارودي ذكره في البيت السابع [٣] فقال:

لَوْلَا الْفَوَاتِنُ مِنْ غِزْلاَنِ (كَاظِمَةٍ) مَا كَانَ لِلْحُبِّ سُلْطَانٌ عَلَى الْمُهَج

وهذه الحسرة نحو موقف الفراق تكررت عند البارودي [٤] بالطريقة

(١) المرجع السابق، الجزء الأول،ص١٠٠.

(٢) محمد بن سعد بن حسين، المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي بالرياض، ١٤٠٠هـ، ص١٨٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٠١.

(٤) المرجع السابق، ص ١٣٩، ١٦٤ .

نفسها في بقية مقدماته، ولكنه في بعض الأبيات نقض المعنى فأكد على قوته وله في هذا النقص أربعة معان جزئية:

١- لوم العذول وتحميله سبب الفراق.

٢- مناجاة الطبيعة وتحديداً البرق والليل ، تصبيراً لنفسه مما يعاني من أثار الهموم.

٣- طلب العون والمساعدة من الرفقة والأصحاب.

٤- تأكيده على ثباته رغم البعد وتقطع حبل الوصل والمودة وذلك قوله[1]:

فَيَا سَرَوَاتِ الْحَيِ هَلاَّ أَجَبْتُمُ ... دُعَاءَ فَتًى مِنْكُم قَرِيْبِ الْمُنَاسِب

إِذَا لَمْ تُعِيْنُوْنِي وَأَنْتُمْ عَشِيْرَتِي ... فَسِيْرُوْا ،وخَلُّونِي فَلَسْتُ بِذَاهِب

أَيَذْهَبُ قَلْبِي غِيلَةً ، ثُم لاَ أَرَى ... لَه بَيْنَكُمْ مِنْ ثَائِرٍ أَو مُطَالِب؟

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَنْصُر أَخَاه بِنَفْسِهِ ... لَدَى كُلِّ مَكْرُوْهٍ فَلَيْسَ بِصَاحِب

فَلاَ تَعذُولُوْنِي إِن تَخَلَّفْتُ بَعْدَكُمْ ... فَمَا أَنَا عَنْ مَثْوَى الْفُؤَادِ بِرَاغِب

فطلب المعونة من أهل الحي وذكرهم بالقرابة وحقها لنصرته، فهو في حال مضنية تستوجب الوقوف والنصرة،وإن لم يتحقق ذلك الوقوف، فليتركوا عنهم العذل واللوم، وهذا اللوم الذي اختصره في مخاطبة عشيرته، أفاض في الحديث عنه في الأبيات التالية[2]:

---

(١) المرجع السابق، الجزء الأول،ص٥٨-٥٩.

(٢) نفس المصدر ، الجزء الأول، ص٦٢.

فَيَـا أَخَـا العَـذْلِ لا تَعْجَـلْ بِلائِمَـةٍ   عَـلَيّ ، فَالْحُـب سُـلْطَان لَـهُ الْغَلَـبُ
لَـو كَـانَ عَقْـلٌ يَسْتَـضِيءُ بِـهَ   فِي ظُلْمَـةِ الْـشَّك لَمْ تَعْلَـقْ بِـه النُّـوَبُ
وَلَـو تبَـيَّنَ مَـا فِي الْغَيْـبِ مِـن حَـدَثٍ   لَكَـان يَعْلَـمُ مَـا يَـأْتِي وَيَجْتَنِـب
لَكِنَّـهُ غَـرَضٌ لِلـدَهْرِ يَرْشُـقُهُ   بَأَسْـهُم مَالَهَـا رِيَـشٌ وَلَا عَقِـبُ

فللحب سلطان لا يقهر، يغيب فيه العقل، ولا يدري العاشق بوقته ولا كيفية حصوله فيوقع المرء في الحيرة والاضطراب، فيبحث عن أنيس أو مشارك له في تلك الحيرة[١] ويذكر معاناته وسهره وطول ليله فيقول:

أَبَيْـتُ أَرْعَـى نُجُـوْمَ اللَّيْـلِ فِي ظُلَـمٍ   يَخْشَى الْـضَّلالَةَ فِيْهَـا كُـلُّ مُـدَّلِجِ
كَـأَنَّ أَنْجُمَـهُ وَالْجَـوُّ مُعْتَكِـرٌ   غَيَـدٌ بِأَخْبِيَـةٍ يَنْظُـرْنَ مِـنْ فُـرَجِ
لَيْـلٌ غَيَاهِبُـهُ حَـيْرَى وَأَنْجُمُـهُ   حَسْرَى وَسَاعَاتُهُ فِي الْطُّول كَالْحِجَجِ
كَـأَنَّمَا الْـصُّبْح خَـافَ اللَّيْـلَ حِـيْن   رَأَى ظَلْـمَاءَهُ ذَات أَسْـدَادٍ فَلَـمْ يَلِـجِ

فسهر ليله في ظلمات يخشاها كل مسافر، ليس له من هادٍ إلا النجوم بنور خافت لا ينفع ولا يهتدي به التائه الذي ضاقت عليه السبل فطال غمه،وعظم كربه، وفي هذا المعنى قارب البارودي النابغة الذبياني في قوله[٢]:

كِلِينِـي لِهَـمٍّ يَـا أُمَيْمَـةُ نَاصِـبِ   وَلَيْـلٍ أُقَاسِـيهِ بَطِـيءِ الْكَوَاكِـب
تَطَـاوَلَ حَتَّـى قُلْـتُ: لَـيْس بِمَـنْقُضٍ   وَلَـيْس الَّـذِي يَرْعَـى النُّجُـوْمَ بِآَيِـبِ
وَصَـدْر أَرَاح الْلَّيْـل عَـازِب هَمِّـه   تَضَاعَف فِيْه الْحُزْن مِن كُلِّ جَانِـب

---

(١) نفس المصدر ، الجزء الأول، ص١٠٠ .

(٢) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ص ٤٠ .

ولكن النابغة حدد من أضناه ، فاحتار حتى الكواكب خفت نورها، ومن باب أولى أن ضوء النجوم لن يسعفه ويضيء له دربه، فأمسى حزينا فريداً ما بين ليل طويل ونور ضئيل وأرق وقلق عظيم.

هذا الإحساس بالوحشة والحزن،الذي خفت وبهت عند البارودي.

والبارودي في الأبيات السابقة أسقط إحساسه وحيرته على الليل والنجوم فناجاها، وبحث فيها عن الصبر والسلوى،ولكن الليل قد يطول والنجوم ثابتة في محلها ،وشوق البارودي مضطرب ما بين شدة وضعف مرة يغالبه ومرة يغلبه[١]:

وَلَا شَاقَنِي بَرقٌ تَأَلَّقَ مَوْهِنًا كَزَنَد تَوَالَى قِدْحُهُ كَفُّ ضَارِمِ

فذكر البرق في حالة ضعفه،ولكنه قد يشتد إشعاعه فيذكره بقوة لوعته وأساه[٢]:

وَلَا الْتَهَبَ الْبَرْقُ اللَّمُوْعُ وَلَا غَدَتْ تَحِنُّ مَطَايَانَا حَنِينَ الرَّوَائِم

وحتى لا يظن به ضعف أكد على ثباته وقوة عزمه[٣]:

وَإِنِّي عَلَى مَا كَانَ مِنْكَ لِصَابِرٌ لِعِلْمِي أَن الْفَوْزَ مِنْ ثَمَرِ الصَّبْرِ
فَلَيْتَ الَّذِي أَهْدَى المَلَامَةَ فِي الْهَوَى تَوَسَّم خَيْرًا ،أَو تَكَلَّم عَنْ خَبَرِ
رَأَى كَلَفِي لَا يَسْتَفِيْقُ ،فَظَنَّ بِي هَنَاتٍ، وَسُوْءُ الظَّنِّ دَاعِيَةُ الوِزرِ

---

(١) المرجع السابق، الجزء الثالث،ص٢٨٢.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص١٢.

(٣) ديوان البارودي، الجزء الثاني، ص ١٢.

كان هذا وصف معنى الفراق عند البارودي،وعند حافظ ،دار المعنى على ثلاثة محاور رئيسية وهي:

أولاً: إظهار حزنه وجزعه من الموقف.

ثانياً: أكد على قوته وثباته ،رغم ما حل به لئلا يوصف بالضعف.

ثالثاً: وهذا الحزن من موقف الفراق ، جعله في بعض الأبيات يبحث عن معادل أو رمز يشاركه لوعته وألمه.

قال حافظ(١):

قَصَرْتُ عَلَيْكَ الْعُمْرَ وَهُو قَصِيْرُ	**وَغَالَبْتُ فِيْكَ الشَّوْقَ وَهُو قَدِيْرُ**
وَأَنْشَأْتُ فِي صَدْرِي لِحُسْنِكَ دَوْلَةً	**ولَهَا الحُبُّ جُنْد وَالْوَلاءُ سَفِيْرُ**
فُؤَادِي لَهَا عَرْشٌ وَأَنْتَ مَلِيْكُهُ	**وَدُوْنَكَ مِن تِلْك الضُّلُوْعِ سُتُوْرُ**
وَمَا انْتَقَضَت يَوْمًا عَلَيْكَ جَوَانِحِي	**وَلَا حَلَّ فِي قَلْبِي سِوَاكَ أَمِيْرُ**

فوضح تضحيته لمن يهوى، فأعطاه عمره، وهو وإن حاول مغالبة حبه، فحبه غالبه، فاستولى على صدره حتى أصبح قائد أمره وليس هذا فحسب، بل كل جوارحه تطيع رأيه وتنتهي عند نهيه، وحافظ في هذه الأبيات تناول المعنى وتأثير محبوبه على جسده بشكل مادي « لا ينزع إلى التصوير المحسوس نزعة صريحة ظاهرة تجعلك في كثير من الأحيان ترى خواطر حافظ فيه وكأنها مرسومة أمامك تقع عينك منها على الدقيق والجليل »(٢).

---

(١) ديوان حافظ، دار العودة، الجزء الأول، ص ٣١.

(٢) محمد حسين هيكل،الأدب والحياة المصرية، دار الهلال، ص٩٦.

وإن كان حافظ في الأبيات السابقة ، اهتم بتبيين ضعفه وقلة حليته، وصبره ومعاناته وحده، فإنه في الأبيات التالية[١]:

هَجَعَتَ يَا طَيْرُ وَلَمْ أَهْجَعِ   مَا أَنْتَ إِلَّا عَاشِقٌ مُدَّعِي
لَو كُنْتَ مِمَّن يَعْرِفُونَ الْجَوَى   قَضَيْتَ هَذَا اللَّيْلَ سُهْدًا مَعِي

ناجى الطير لمشاركته حزنه الطاغي في ليله الطويل، الذي لا يرحم[٢]:

للهِ مَا أَقْسَى فُؤَاد الدُّجَى   عَلَى فُؤَادِ الْعَاشِقِ الْمُوَلَعِ
هَذَا غَلِيْظٌ لَمْ يَرْضَهُ الْهَوَى   مَا بَيْنَ جَنْبَيْ أَسْوَدٍ أَسْفَعِ
وَذَاكَ الشَّافِي جَنْبِي فَتًى مُدْنِفٍ   عَلَى سِوَى الرِّقَّةِ لَمْ يُطْبَعِ

فقابل بين شدة الليل، الحالك الظلام، وبين قلبه المنهك الذي أضناه الغرام، وهو على العكس من البارودي ، شدد في وصفه لمعاناته على الوحدة ، فلا قوم ولا صديق يخاطبه ويشاركه،الهموم،وحتى لا يظن به الضعف والعجز، قال[٣]:

هَوِينَا فَمَا هُنَّا كَمَا هَانَ غَيْرُنَا   وَلَكِنَّنَا زِدْنَا مَع الْحُبِّ سُؤْدَدا
وَمَا حَكَمَتْ أَشْوَاقُنَا فِي نُفُوْسِنَا   بِأَيْسَر مِنْ حُكْمِ الْسَّمَاحَةِ وَالْنَّدَى

فنقض المعنى السابق، وأكد على قوته،بل على العكس زاده الحب هيبة ومنعة وحتى لا يفهم من قوله أنه مجرد مكابرة مطلقة،جمع في حبه بين معنيين

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم، دار العودة ،بيرو، ط١٩٩٦، ص٣١،الجزء الأول.

(٢) المرجع السابق،الجزء الأول، ص٣٤.

(٣) المرجع السابق، الجزء الأول، ص٧.

القوة مع بساطة النفس.

كان هذا معنى وصف الفراق عند حافظ ، وعلى النقيض من موقف الفراق وصف حافظ موقف اللقاء، وهو معنى -تفرد به عن صاحبيه- قال حافظ[١]:

سَرَيْتُ وَلَمْ أَحْذَرْ وَكَانُوْا بِمَرْصَدٍ ... وَهَلْ حَذِرَتْ قَبْلِي الْكَوَاكِب رُصَّدا

فَلَمَا رَأَوْنِي أَبْصَرُوا الْمَوْتَ مُقْبِلاً ... وَمَا أَبْصَرُوا إِلَا قَضَاءً تَجَسَّدَا

فَقَال كَبِيْرُ الْقَوْمِ قَد سَاء فَأْلُنَا ... فَإِنَّا نَرَى حَتْفًا بِحَتْفٍ تَقَلَّدَا

فَلَيْسَ لَنَا إِلَا اتِّقَاءُ سَبِيلِه ... وَإِلَا أَعَلَّ السَّيْفَ مِنَّا وَأَوْرَدَا

فَغَطَّوْا جَمِيْعًا فِي الْمَنَامِ لِيَصْرِفُوْا ... شَبَا صَارِمَي عَنْهُم وَقَد كَان مُغْمَدَا

وَخُضْتُ بِأَحْشَاءِ الْجَمِيْعِ كَأَنَّهُم ... نِيَامٌ سَقَاهُمُ فَاجِئُ الرُّعْبِ مُرْقِدَا

وَرُحْتُ إِلَى حَيْثُ الْمُنَى تَبْعَثُ الْمُنَى ... وَحَيْثُ حَدَا بِي مَن هَوَى النَّفْسِ مَا حَدَا

وَحَيْثُ فَتَاةٌ تَرْقُبُ الْخِدْر زَوْرَتِي ... وَتَسْأَلُ عَنِّي كُلَّ طَيْرٍ تَغَرَّدا

وَتَرْجُو رَجَاء اللِّصِّ لَو أَسْبَلَ الدُّجَى ... عَلَى الْبَدْرِ سِتْرًا حَالِك اللَّوْنِ أَسْوَدا

وَلَو أَنَّهُم قُدُّوْا غَدَائِرَ فَرْعِهَا ... فَحَاكُوا لَهُ مِنْهَا نِقَابًا إِذَا بَدَا

فَلَمَا رَأَتْنِي مُشْرِقَ الْوَجْهِ مُقْبِلاً ... وَلَمْ تُثْنِنَي عَن مَوْعِدِي خَشْيَةُ الرَّدَى

تَنَادَتْ وَقَد أَعْجَبْتُهَا -كَيْف فُتَّهُم ... وَلَمْ تَتَّخِذ إِلَا الطَّرِيْقَ الْمُعَبَّدَا

فَقُلْت: سَلِي أَحْشَاءَهُمْ كَيْف رُوِّعَتْ ... وَأَسْيَافُهُمُ هَل صَافَحَتْ مِنْهُم يَدَا

فَقَالَت :أَخَافُ الْقَوْمَ وَالْحِقْدُ قَد بَرَى ... صُدُوْرُهُمْ أَنْ يَبْلُغُوْا مِنْكَ مَقْصِدَا

فَلَا تَتَّخِذْ عِنْد الرَّوَاح طَرِيْقَهَمْ ... فَقَد يُقْنَصُ الْبَازِي وَإِنْ كَان أَصْيَدَا

---

(١) المرجع السابق،الجزء الأول، ص ٧.

فَقُلْتُ: دَعِي مَا تَحْذَرِيْنَ فَإِنَّنِي أُصَـــاحِبُ قَلْبًــا بَــيْنَ جَنْبَــيَّ أَيَّــدَا
فَمَالِتْ لتَغْرِيَنِي وَمَالأَهَا الْهَوَى فَحَــدَّثَتُ نَفْــسِي وَالْــضَّمِيْرُ تَــرَدَّدَا
أَهُــمُّ كَــمَا هَمَّــتْ فَــأَذْكُر أَنَّنِــي فَتَّــاكُ فَيَــدْعُوْنِي هُــدَاكِ إِلَى الْهُــدَى
كَذَلِكَ لَمْ أَذْكُرْكِ وَالْخُطْبُ يَلْتَقِي بِــه الْخَطْــبُ إِلَّا كَــان ذِكْــرُكِ مُــسْعِدَا

فبدأ السير لمحبوبته في ليلة أكتمل فيها القمر وصار بدراً ، فلم يخشَ انكشاف أمره، بل سار مطمئناً، بوجهٍ وضاح وثغره باسم، فلما رآه القوم بتلك الثقة والجرأة، خافوا وتحاشوا طريقة بدون نزال ولا طعان، فتظاهروا بالنوم تبريرا لعجزهم، فنامت أجسادهم، ولكن قلوبهم أيقظها الرعب والهلع، فوجد معشوقته في حال من الخوف يرثى لها ، هدأها رؤية الشاعر واثق الخطوة فرحاً بساعة اللقاء، التي لم يردعه عنها رادع،مما أوحى لصاحبته بمعنى التهور،فبدأت في تحذيره فنهاها عن ذلك التوجس والخوف،وحينئذ أخذ الكلام منحى آخر، بعيداً عن القوم وأمرهم – فطاب السمر مع رفيقة القمر، والتي لم يبين لنا حافظ إبراهيم اسمها،ولا صفتها،ولا موقعها، ولم نعرف عنها، وعن قصتها أي شيء؟ أكانت حقيقة أم من وحي الخيال!!

على كل قد نجد للشاعر مبرراً نرتضيه وهو توجيهه القصيدة لمدحه محمود سامي البارودي،والبارودي كان رمزاً للأصالة والمحافظة على التراث عند حافظ وجيله،فأحب حافظ أن يستميل إعجاب البارودي، بذكره لذلك الأسلوب التراثي العريق، « وقد استغرقت القصة أكثر من ثلثي القصيدة ، وأراد أن يحذو حذو القدماء، في بدء القصيدة بالمدح -،فاستطرد فيه حتى

استغرق أكثر من نصف القصيدة »[١] وهذا المعنى شبيه بما ورد عند إمرئ القيس[٢]:

وَبَيْضَةِ خِدْرٍ لَا يُرَامُ خِبَاؤُهَا ... تَمَتَّعْتُ مِن لَهْوٍ بِهَا غَيْرُ مُعَجَّل
تَجَاوَزْتُ أَحْرَاسًا وَأَهْوَالَ مَعْشَرٍ ... عَلَيَّ حِرَاصٍ لَو يُشرُّوْن مَقْتَلِي
إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاء تَعَرَّضَتْ ... تَعَرُّض أَثْنَاءِ الْوِشَاحِ الْمُفَصَّل

فامرؤ القيس بدأ بذكراه مع بيضة الخدر أولاً، ثم ثنى بالحديث عن المخاطر ،لأن ساعة الصفاء، تنسى كل ما يعترضها من عناء، وحتى عندما تعرض لموقف القوم لم يبالغ في إدعاء الشجاعة والبطولة، فمن تعنى للحسناء لم يغالِ في الإدعاء، أليست بيضة الخدر؟

والتي تهون كل المصاعب حال رؤيتها.

هذه الرؤية التي وصف إمرؤ القيس صاحبته المترفة البيضاء المنيعة الخباء في حين ركز حافظ تعريفه لها بأنها فتاة ،أي المهم عمرها وصباها بعيدا عن جمالها وحالها.

وهذا الموقف، عاد إليه حافظ مرة أخرى،ولكن بشكل مختصر فقال[٣]:

للهِّ مَوْقِفُنَا وَقَدْ نَاجَيْتُهُا ... بِعَظِيمِ مَا يُخْفِي الْفُؤَادُ وَيَكْتُمُ
قَالَت: مَنْ الْشَّاكِي؟تُسَائِلُ سِرْبَهَا ... لولا عُيُونكِ -حُجَّةٌ- لا تُفْحَمُ

(١)عبد الحليم جندي، حافظ إبراهيم، ص١٠٧.

(٢)ديوان إمرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل، الطبعة الرابعة، دار المعارف، ص١٣-١٤.

(٣) ديوان حافظ، الجزء الأول، ص ص ٢٨٧-٢٨٩.

أَنَا مَنْ عَرَفْتِ وَمَن جَهِلْتِ وَمَن لَهُ ... عَنِّي، وَمِن هَذَا الَّذِي يَتَظَلَّم؟
أَسْلَمْتُ نَفْسِي لِلْهَوَى وَأَظُنُّهَا ... مِمَّا يُجَشِّمُهَا الْهَوَى لاَ تَسْلَمُ
وَأَتَيْتُ يَحْدُو بِي الرَّجَاءُ وَمَنْ أَتَى ... مُتَحَرِمًا بِفِنَائِكُم لَا يُحْرَمُ

فأدار الأبيات على الحوار المباشر ، بعيداً عن معنى القوة والمواجهة مع أهل المحبوبة كما في الأبيات السابقة، فالمعنى ها هنا اتجه لبيان ضعفه والتظلم تجاه محبوبته، وهذا التظلُّم والتشكّي سبق أن ورد نظيره عند أبي فراس الحمداني(١).

مُعَلِّلَتِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتُ دُوْنَهُ ... إِذَا بِتُّ ظَمْآنَ فَلاَ نَزَلَ الْقَطْرُ
حَفِظْتُ وَضَيَّعْتِ الْمَوَدَّةَ بَيْنَنَا ... وَأَحْسَنُ مِنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لَكِ الْغَدْرُ
وَفَيْتُ وَفِي بَعْضِ الْوَفَاءِ مَذَلَّةٌ ... لِإِنْسَانَةٍ فِي الْحَيِّ شِيمَتُهَا الْغَدْرُ
تُسائِلُنِي : مِن أَنْتَ وَهِي عَلِيّمَةٌ ... وَهَل بِفَتًى مِثْلِي عَلَى حَالِهِ نُكْرُ
فَقُلْتُ كَمَا شَاءَتْ وَشَاءَ لَهَا الْهَوَى ... قَتِيْلُكِ قَالَتْ:أَيُّهُم؟ فَهُمْ كُثْرُ
فَقُلْتُ لَهَا: لَو شِئْتِ لَمْ تَتَعَنَّتِي ... وَلَمْ تَسْأَلِي عَنِّي وَعِنْدَكِ بِي خُبْرُ
فَقَالَتْ: لَقَدْ أَزْرَى بِكَ الدَّهْرُ بَعْدَنَا ... فَقُلْتُ: مَعَاذَ اللهِ، بَلْ أَنْتَ لا الدَّهْرُ

فذكر منتها عليه بالوصل،وفيه ما فيه من رواء لنفسه لتحيا، ولكن ما الحيلة مع من تحفظ لها الود، فتضيع ،غير التذكير بالإخلاص والوفاء لعل في الذكرى ما يحقق الرجاء وحين لم يتحقق ذلك الرجاء، عاتب الشاعر ،ثم ألقى اللوم على الغادرة فذكر الوصل والهجر وعاتب ولام من يهوى،بشكل فردي،

---

(١) ديوان أبي فراس الحمداني، تحقيق إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤٠٣،ص٦٣-٦٤.

أما حافظ فكان موقفه متراخياً فاكتفى بحديث الصد من المحبوبة، وقلة حيلته أمامها، بأسلوب حواري جماعي، مع أن المفروض في أحاديث العتاب أن تكون مختصرة بين الشاعر وصاحبته بعيدًا عن مرأى الرفاق والعذال.

كان هذا حافظ في معناه ولشوقي في هذه الفقرة عدة معان رئيسية:

١- حاله مع الفراق ما بين ضعف وقوة.

٢- ضعفه أمام المحبوبة ومدى تاثره بها.

٣- مكانتها ومنزلة أهلها.

٤- زيارتها.

ومعانٍ أُخَر لم ترد عند صاحبيه:

١- حاله قبل الهجر وبعده.

٢- تمنيه أن لايتعب الحب من فارقه ويتمنى لقياه.

٣- مناجاة الحبيب مع البحث عن شريك له في همه.

ونلاحظ في أغلبها التدرج والتوسع في تلك المعاني[1]، يقول شوقي:

جُهْدُ الصَّبَابَةِ مَا أُكَابِدُ فِيْكِ ... لَوْ كَانَ مَا قَد ذُقْتَه يَكْفِيَكِ

حَتَّام هِجْرَانِي؟ وَفِيْم تُجَنُّبِي؟ ... وَإِلامَ بِي ذُلُّ الهَوَى يُغْرِيكِ؟

قَدْ مُتُّ مِن ظَمَأٍ فَلَو سَامَحْتَنِي ... أَن أَشْتَهِي مَاءَ الحَيَاةِ بِفِيْكِ

أَجِدُ المَنَايَا فِي رِضَاكِ هِي المُنَى ... مَاذَا وَرَاءَ المَوْتِ؟ مَا يُرْضِيْك؟

---

(١) الشوقيات، الجزء الثالث، ص ٨١.

فذكر تعبه ومعاناته متسائلاً عن نهاية هذا الأسى والذي لا يعرف علته ودواعيه وفي الجهل بالأمر باب للعفو والصفح ،وإن لم يحصل هذا العفو، فشوقي، وتعبي عليك يكفيني، حتى لو بعد فيك المنال والرجاء،وفي هذه الحالة قد يضعف ويتشكي، فلا بد للموجوع أن ينفث بعض ما يكابد[1]:

وَكُنْتُ إِذَا سَأَلْتُ الْقَلْبَ يَوْمًا تَوَلَّى الدَمْعُ عَن قَلْبِي الْجَوَابَا
وَلِي بَيْنَ الضُّلُوْع دَمٌ وَلَحْمٌ هُمَا الْوَاهِي الَّذِي ثَكِلَ الشَّبَابَا
تَسَرَّب فِي الدُمُوْعِ فَقُلْتُ وَلَّى وَصَفَّق فِي الضُّلُوْع ، فَقُلْتُ: ثَابَا

فكان يحتار في أمره، فتصدق قطرت دموعه، خطرات واستفسارات قلبه، هذا الفؤاد الذي في عز عمره هرم وشاب،فصار يراوح ما بين النزق والصواب والذهاب والإياب، وقد تزداد هذه الحالة فيوجه النصح للمحبوبة بالابتعاد عن الغرام[2]:

يَا نَاعِسَ الطَّرْف لَا ذُقْتَ الْهَوَى أَبَدا أَسْهَرْتَ مُضْنَاك فِي حِفْظِ الْهَوَى ، فَنَم

فلم يكتفِ بحديثه عن أوجاعه ،بل رق لريم القاع، لما يراه من أثرٍ للشوق فظهر على جفنيها ولفتة عينيها الموجعة، فلا نستغرب أن يتمنى شوقي زيارة مربعها[3].

(١) نفسه، الجزء الأول، ص ٦٣ .

(٢) نفسه، الجزء الأول، ص١٧٩.

(٣) نقسه، الجزء الأول، ص ١٨٠.

لم أغشَ مغناكِ إلا في غضونِ كِرًى مَغنـاكِ أبعـدُ للمـشتاقِ مـنْ إِرَمِ

كيف لا، وهي من تؤثر في كل من يراها، فلا ينس، عظم فتنتها، وفضل معدنها[١].

يَا بِنْت مَحْصُوْب الْصَّوَارِم وَالْقَنَا بَرِئْت بْنَانُك مِن سِلَاح أَبِيَك

وهذا ما جعله يناجيها ويبحث عن رفيق يحمل عنه همه[٢]:

رَقَّ الْنَّسِيْمُ عَلَى دُجَاه لأَنَّتِي وَرَثَى لِحَالِي فِي الْسَّمَاءِ أَخُوْك

كان هذا معنى وصف أثر الفراق عند الثلاثة وهنا وقفة مع هذا المعنى، وكيفيته، فهذا المعنى يعتبر من أهم المعاني في الغزل وفي الغالب عندما يرد الشعراء سواء كانوا متقدمين أم متأخرين أن يتناولوه بشيء من التفصيل مع ذكر معان رئيسية تتبعه كحديث الوصل والهجر وساعة اللقاء وفلسفة النساء في الحب بشكل يظهر فيه الإحساس الصادق الناشئ عن تجارب محددة حقيقة يظهر في حديثها لوعة الفراق وفرحة اللقاء، وهذا ما لم يستشف عند الشعراء الثلاثة، فغدا تناولهم لهذا المعنى داخلاً في التصنع ليس إلا، وهذا التصنع بان أيضا في المعنى التالي وهو إخفاء الحب عند حافظ وشوقي والسبب خوف العزال، وعند البارودي إظهار الحب رغم أقوال الوشاة[٣]:

اقِلَّا مَلَامِي فِي هَوَى الْشَّادِنِ الْأَحْوَى فَقَلْبِي عَلَى حَمْل المَلَامَة لَا يَقْوَى

---

(١) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٨١.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٨٢.

(٣) المرجع السابق، الجزء الرابع، ص١٨٩-١٩٠.

كَفَى بِالْهَوَى شُغْلا عَن اللَّوْم بِامْرِئٍ بَرَاه الْضَّنَى،وَاسْتَمْطَرَت عَيْنُه الْبَلْوَى

فهو يرى « بأن الحب ضرورة لازبة، لأنه فطري، وغريزي، ويرى أنه لا حيلة للإنسان في صد الغرام، أو حفظ القلب من أن يقع في شراك الهوى، بل كان لا يصبر على العيش خلي الفؤاد من الحب والجوى، ويرى أن الإلحاح في اللوم وكثرة النصح يغريان بالصبوة والغواية »[١] و« ولكن أحقاً أقلع عن الصبابة ؟ »[٢] الحق أنه في هذا المعنى وفي غيره كان يأتي بالمعنى ونقيضه، خاصة إذا كان ذلك المعنى يتمحور حول القوة والضعف ودائما ما يتناول هذا المعنى بشكل حدي قاطع لا يعرف أنصاف الحلول، مما يجعله ينحو للمبالغة والازدواج في المعنى، وتجميع المعاني المكثفة مما يفقدها التدرج والترابط ،وهذه المبالغات تخفّت وتتلاشى عند حافظ ، بل يحرص إخفاء الحب خوفاً من الوشاة إتقاءاً لشرهم مع تأكيده على قوته وبعده عن إظهار الضعف[٣].

وَلَكِنَّنِي أَخْفَيْتُ مَا بِي وَإِنَّمَا لِكُلِّ غَرَامٍ عَاذِلٌ وَعَذِيْرُ
أَرَى الْحُبَّ ذُلاً وَالَشِكَايَةَ ذِلَّةً وَإِنِّي بِسَتْرِ الْذِّلَّتَيْنِ جَدِيْرُ
وَلِي فِي الْهَوَى شِعْرَانِ: شِعْرٌ أُذِيعه وَآَخِر فِي طَي الْفُؤَاد سَتِيرُ
وَلَوْلَا لَجَاجُ الْحَاسِدِيْنَ لَمَا بَدَا لِمَكْنُوْنِ سرِّي فِي الْغَرَامِ ضَمِيْرُ
وَلَا شُرِعَت هَذَا الْيَرَاعَ أَنَامِلِي لِشَكْوَى وَلَكِن اللَّجَاجَ يُثِيْرُ
عَلَى أَنَّنِي لَا أَرْكَبُ الْيَأْسَ مَرْكَبَا وَلَا أُكْبِرُ الْبَأْسَاءَ حِينَ تُغَيِّرُ

(١)علي الحديدي، محمود سامي البارودي، الطبعة الثانية، ص١٠٣.

(٢) شوقي ضيف، البارودي رائد الشعر الحديث، ص٥٩.

(٣)المرجع السابق، الجزء الأول،ص٣١.

فشدد في النفي وردد المعنى، وهذا التشدد لا يتوافق مع الحب كعاطفة ، فمن أحب بصدق لا يهتم بالوشاة وأقوالهم هذا الاهتمام الزائد عن الحد، و« يبدو لنا من حياة حافظ أن المرأة لم يكن لها مكان في نفسه، ولم يكن لها كبير أثر في شعره، وذلك لأن ضيقه بالحياة وسعيه وراء الرزق كانا يملئان مجال تفكيره ووجدانه »[1] وهذا المجال عند شوقي فتناوله وبرره بطريقة تعليليه ، فالهوى قدر لا يمكن رده، فلا حاجة للألتفات لأقوال، الوشاة وإعارتهم أي اهتمام[2].

يَا لَائِمِي فِي هَوَاه- وَالْهَوَى قَدَر   لَو شَفَّكَ الْوَجْد لَمْ تَعْذِل وَلَمْ تَلُم
لَقَد أَنَلْتُك أُذُنا غَيْرَ وَاعِيَّة   رَب مُنْتَصِت وَالْقَلْب فِي صَمَم

وهذا المعنى يرتبط بوصف الحبيبة وهنا أمر أود أن أنوّه به ، وهو أن الغزل في الغالب يبدأ من وصف المعشوقة ثم يتطرق لبقية المعاني وهذا إذا كانت المقدمة نابعة من طبع وتجربة، وليست تقليداً منظوماً بشكل منطقي يميل للوصف الآلي والنمطي ، قال البارودي[3]:

طَرَفٌ ، لَو أَنَّ الظُّبَا كَانَتْ كلَحَظْتِهِ   يَوْمَ الْكَرِيهَةِ، مَا أَبْقَتْ عَلَى وَدَجِ

فركز على وصف العيون والقوام مع عظم فتنته سواء في هذا البيت أو في

---

(١)عبد الحليم الجندي، حافظ إبراهيم، ص٣٩.

(٢) المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٧٩.

(٣) المرجع السابق، الجزء الأول،ص١/ ١٠٠.

غيره على وجه العموم، ولكنه قد يبتعد عن هذا الوصف[١]، فيقول:

لَطِيْفَةُ مَجْرَى الْرُّوْحِ، لَو أَنَّهَا مَشَتْ عَلَى سَارِبَاتِ الذَّرِّ مَا آدَهُ الْحِمْلُ
لَهَا نَظْرَةٌ سَكْرَى ،إِذَا أَرْسَلَتْ بِهَا إِلَى كَبِدٍ ، فَالْوَيْلُ مِنْ ذَاكَ الثُكْلُ
تُرِيْق دِمَاء حَرَّم الله سَفْكَهَا وَتُخْرِج مِنْهَا، لَا قِصَاص وَلَا عَقْل

فذكر خفة روحها ورشاقة جسمها ووقعها، في النفس، وروعة نظرها، وتأثيره على نفسه، وهذا التأثير في النفس ظهر عند حافظ على نحو أوضح في قوله[٢]:

وَأَغْيَدٍ أَسْكَنْتُهُ فِي الْحَشَا وَقُلْتُ: يَا نَفْسُ بِه فَاقْنَعِي
نِفَارُه أَسْرَعُ مِن خَاطِرِي وَصَدُّه أَقْرَبُ مِنْ مَدْمَعِي
وَخَدُّه لا تَنْطَفِي نَارُهُ كَأَنَّمَا يَقْبَسُ مِنْ أَضْلُعِي

فبين قدره عنده، رغم صده ونفرته منه كالظبي ينفر من الصياد وذكر جمال الإثارة في خده والتي تلتهب كأنها تقبس من أضلع الشاعر العاشق الذي أشغل الحب صدره ، ويختلف عن ذلك أحمد شوقي الذي ينصح نفسه بعدم التعرض للتلف من خلال النظر إلى سرب الغواني الفاتنات كالظباء[٣]:

إِثْنِ عَنَّان الْقَلْب ، وَاسْلَمْ بِه مِن رَبْرَبِ الْرَمَلِ ،وَمَن سِرْبِه
وَمَن تَثَنِّى الْغِيْدِ عَن بَانَةٍ مُرْتَجَّةَ الْأَرْدَافِ عَن كُثْبِه

(١) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٤٩-٥٠.

(٢) المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٥.

(٣) الشوقيات، الجزء الأول، ص ٦٧.

ظِبَــــاؤُه الْمُنْكَـــسِرَاتُ الظُّبَـــا ... يَغْلُـــبْنَ ذَا اللُّـــبِّ عَـــلَى لُبِّـــه

بَـــيْضٌ رِقَـــاقُ الْحُـــسَنِ فِي لُمَحَـــةٍ ... يَوَانِـــعُ الْـــوَرْدِ عَـــلَى قُـــضْبِه

زِنَّ عَـــلَى الْأَرْض سَـــمَاءَ الْـــدُجَى ... وَزِدْن فِي الْحُـــسَن عَـــلَى شُـــهْبِه

يَمْـــشِينَ أَسْرَابًـــا عَـــلَى هَنِيَّـــةٍ ... مَـــشْيَ الْقَطَـــا الْآَمِـــنِ فِي سِرْبِـــه

مِـــن كُـــلِّ وَسَـــنَانٍ بِغَـــيْرِ الْكَـــرَى ... تَنْتَبِـــه الْآجَـــال مِـــن هُدْبِـــه

جَفْـــنٌ تلقَّـــى مُلْكًـــا بَابِـــلٍ ... غَرَائِـــب الْـــسِّحْرْ عَـــلَى غَرْبَـــه

يَـــا ظَبْيَـــةَ الرَّمْـــلِ وُقَيْـــتِ الْهُـــوَى ... وَإِن سَـــعَتْ عَيْنَـــاكْ فِي جَلْبِـــه

كانت هذه المعاني الرئيسية في المقدمة الغزلية ، عند شعرائنا الثلاثة وهي بإيجاز:

١- وصف موقف الفراق.

٢- تبيين أثر الفراق.

٣- البحث عن رمز أو شريك يشارك الشاعر همه.

٤- موقف اللقاء عند حافظ.

٥- إخفاء الحب خوف الوشاية.

٦- وصف المعشوقة، ويغلب أن يكون وصفاً حسياً يعني بجمالها وهيئتها وقوامها، ونحو ذلك، وهذا النوع من المقدمات ارتبط فيه الحديث عن المتعة والترفيه بشكل فرعي، وبشكل رئيسي في المقدمات الخمرية.

مقدمة الخمر:

هذا النوع من المقدمات ارتبط في منشئه بحديث المتعة[١]، بطريقة تميل للذات- أكثر من المقدمتين السابقتين- وهذه الذاتية، وردت عند الشعراء منذ القدم ، فغالبية من بدأوا التقديم بها كانوا إما فرساناً أو من فئات اجتماعية مختلفة عن مجتمعاتهم ثقافياً وعرقياً، هذا الاختلاف الذي أعطى الشعراء قدراً من الانطلاق بشكل تردد صداه في دعوتهم للبدء بالخمر ونبذ الوقوف على الطلل ، ولا تذكر هذه الدعوة إلا وَيُذْكَر أبو نواس رمزاً تاريخياً وضع المعاني الرئيسية لها، فـ« صور إدمانه الخمر وعبادته لها وأوقات شربه إياها، واصفاً كؤوسها وسقاتها، ومبيناً عتقها وصفاءها وآثارها الواسعة في رؤوس شاربيها، وما تبعثه من النشوة والفرحة في نفوسهم »[٢] وإن كان في الكلام السابق نوع من المبالغة ،فلم يصل حب أبي نواس للخمر حد العباد والتقديس، بل تحمل تلك المبالغة على وجه المكابرة واللجاج، أما عن بقية المعاني فوردت عند الشعراء الثلاثة بشكل عام لكن مع بعض الاختلافات البسيطة عنها عند أبي نواس، وهي:

١- هجاء الطلل في التقديم بالخمر.

٢- إعطاء المقدمة بعداً عرقيا بهجاء العرب وقبائلهم.

وما عد ذلك فالتقارب موجود، وأول أشكاله.

---

(١) انظر: يوسف خليف،دراسات في الشعر الجاهلي، ص١٥٥. دار غريب.

(٢) حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، ص ١١٧-١١٨.

١-ذكر الظروف المواتية لشرب الخمر:

قال البارودي[(١)]:

تَـمَّ الْـصَّبَا، وَانْتَبِـهَ الْطَّـائِرُ	واسَـتَحَرَ الْـصَّاهِلُ وَالهـادِرُ
وَأَوْضَحَت الْأَرْضُ لِفَيْضِ الْحَيَا	مَـصْقُوْلَةً يَلْهُـو بِهَـا الْنَّـاظِرُ
تَبْـدُو بِهَـا أَنْجُـمُ زُهْـرٍ لَهَـا	مَنَـازِلُ يَجْهَلُهَـا الخَـابِرُ
كَـأَنَّمَا أَلْبَـسَهَا نَثْـرَةً	مِـنَ الْنُّجُـوْمِ الْفُلْـكُ الْـدَّائِرُ

فالنسيم والعليل ، والشدو بأعذب الألحان تغري بأمتع الأوقات لراحة النفس وبهجتها، و« مضى يصف الطبيعة، وما يترقرق في نسماتها من أنفاس الخمائل العطرة وما يجري في سمائها وأوديتها من سيول ثرة »[(٢)] فكمل ما بين الشاعر والطبيعة، فحانت الفرصة لاغتنام اللذة[(٣)]:

فَقُـمْ بِنَـا نَلْـهُ بِلَـذَّاتِنا	فَـإِنَّمَا الْعَـيْشُ لَـهُ أُخَـرُ
وَلَا تَقُـلْ: نَنْظُـر مَـا فِي غَـدٍ	رُبَّ غَـدٍ آَمِلُـهُ خَـاسِرُ
فَـإِنَّمَا الْعَـيْشُ وَلَذَاتُـهُ	فِي سَـاعَةٍ أَنْـتَ بِهَـا سَـادِرُ

وكم كانت هذه الدعوة قاسية « فقم ، لا تقل » فحتى في الخمرة يركز البارودي على معنى القوة والفتوة!!

(١) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١١٦-١١٧.

(٢) شوقي ضيف،البارودي، رائد الشعر الحديث، الطبعة الثانية، دار المعارف، بمصر، ص ١١٣.

(٣) ديوان البارودي، الجزء الثاني، ص١١٧.

وهذا المعنى تغير عند شوقي[١]:

رَاحَــــةُ الْنُّفُــــوْسِ، وَهَــــل عِنْــــــد رَاحَــــــةٍ تَعِــــــب
يَــــا نَــــدِيْمُ ، خَــــفَّ بِهَــــا لْاكِبَـــــا بِــــــكَ الْطَــــرَب

فهي أنس النفس،وساقيها نديم يدعوا لـه بالسلامة فطريقته أنسب بكثير،ولتبرير هذه الدعوة حاول البارودي أن يدافع عن نفسه فقال[٢]:

لا يَغْــنَمُ اللَّــذَّةَ غَــيْرُ إِمْــرِئٍ لَــيْسَ لَــهُ عَــنْ لَهْــوِهِ زَاجِــرُ

وهنا عاد بنا « قرونا إلى الوراء لنستعيد ما نظمه أبو نواس »[٣] في معاندته ولجاجه[٤]:

لا تَلُمْنِــي عَــلَى الَّتِــي فَتَنَتْنِــي وَأَرَتْنِــي الْقَبِــيْحَ غَــيْرَ قَبِــيْحِ

إلا أن البارودي عمم معنى اللذة مع حالـة صـاحبها ، بينما أبـو نـواس اهتم بخمره والدفاع عنها، وهذا التأكيـد يتبعـه مخاطبـة الـساقي فيتغـير المعنـى رأساً على عقب فتخفت لغة التبرير،قال البارودي[٥]:

يَــا سَــاقِيَيّ، أُعْتُــوّرا كَأْسَــهَا فَــلِي بِهَــا عَــنْ غَيْرِهَــا عَــاذِرُ

---

(١) الشوقيات، الجزء الثاني، ص٩.

(٢) ديوان البارودي، الجزء الثاني، ص١١٧.

(٣) علي الحديدي، محمود سامي البارودي، ص١١٤.

(٤) سليم خليل قهوجي، أبي نواس، دار الجيل،ط١٤٢٢هـ، ص ٢٢٩.

(٥) ديوانه، ٢/ ١١٨

وعند شوقي[1]:

سَـــــاقِي الْطَّـــــلا شُرْبُهَـــــا وَجَـــــبْ

اكتسب المعنى رونقاً واختصارا، مع تنبيهه على أهمية الشرب.

ولكن ما هو الشراب وما صفته؟ وما أثره؟

قال البارودي[2]:

حَمْــرَاءُ تُلْقِــي بِلِحَــاظِ الْفَتَــى صِــبْغًا بِــه يَعْــتَرِفُ النَّــاكِرُ

فذكر لونها وعمل اللون في عين شاربها وذلك لجودتها[3].

عَتَّقَهَــا الــدُّهْقَان فِي دَيْــرِهِ حِيْنًــا وَلَمْ يَــشْعُر بِهَــا شَــاعِرُ
شَــجِ بِهَا،يَكْتُمُهَــا نَفْــسَهُ وَهُــوَ لِيَرْضَــاهَا غَــدًا صَــابِرُ

فنفاستها تمت بأمرين:

١ - قدمها.

٢ - عناية صناعها بتجويدها.

وهذه خمر البارودي،ولحافظ شراب آخر[4].

كَــأَن أَدِيمَهَــا أَحْــشَاءُ صَــبٍّ قَـد الْتَهَبَـتْ مِـنَ الْوَجْـدِ الأَلِـيمِ

---

(١) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٤.

(٢) ديوان البارودي، الجزء الثاني، ص١١٨.

(٣) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١١٨.

(٤) ديوان حافظ، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص١٦٤.

كَـأَن سَرَابَهَـا إِذْ لَاحَ فِيْهَـا   خِـدَاعٌ لاحَ فِي وَجْـهِ اللَّئِـيْمِ
تَـضِل بِلَيْلِهَـا (لهَـبٌ) فَتَحْكِـي   (بِـوَادِي الْتِّيْـهِ) أَقْـوَامَ الْكَلِـيْمِ
وَتَمْـشِي الْـسَّافِيَاتُ بِهَـا حَيَـارَى   إِذَا نُقِـلَ الْهَجِـيرُ عَـن الْجَحِـيْمِ

فخمره مثل جوانح العاشق لظاه الهوى فبعد عن الواقع ،وتمادي في الأوهام،كما تاهت العرب في فيافيها، ومن وراءه « تشوق إلى مصر وذكر للشراب والنديم وما إليهما من مثلهما مما لا تجيش به نفس ثائرة يبلغ السخط منها على الحياة وعلى حظها منها مبلغاً تريد معه تحطيم قيودها والتحكم فيها، وإنما هو ضجر الرجل الذي كان يطمع من رحلته إلى البلاد »[1] والأسى ، تحول عند شوقي إلى تفصيل وجذب[2]:

هَاتِهَـا مَـشَتْ   فَوْقَهَـا الْحِقَـب
بَـا بَلِيَّـةً   تَنْفُـثُ الْحَبَـب
إِن كَرْمَهَـا   آَدَمُ الْعِنَـب

فبين شوقي قدمها،وسمى نوعه المفضل، وصناعتها حتى رقت فصفي شاربها فنوع وكثف المعنى، وبعد وصفها يأتي دور أثرها:

قال البارودي[3]:

إِذَا مَـا شَرِبْنَاهَـا أَقَمْنَـا مَكَانَنَـا   وَظَلَّتْ بِنَا الأَرْضُ الْفَضَاءُ تَـدُوْرُ

---

(١) محمد حسين هيكل، الأدب والحياة المصرية، دار الهلال، ص٧٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤-١٥.

(٣) ديوان البارودي، الجزء الثاني، ص٢٩

فتُعَطِّل عن الحركة وتفقد الاتزان وربما أدت إلى الضياع والتيه[1]. كما قال حافظ:

وَتَمْشِي الْسَّافِيَات بِهَا حَيَارَى إِذَا نُقِلُ الْهَجِيرُ عَن الْجَحِيْم

وما أشد الضياع مع حرارة الجسد، معاناة داخلية وخارجية،ونفسية، ومعنى الحزن ها هنا لا يتناسب إطلاقاً مع وصف الخمر، ولكنه الشعور الذي احتوى حافظاً فجعله يميل لرؤية الأحوال بمنظار التشاؤم والحزن، وعند شوقي[2] يتحول المعنى للرقة والتمازج ما بين النفس والنشوة:

تَنْجَلِي وَلِي خُلُقٌ يَنْجَلِي وَيَنْسَكِب

والمتعة غالباً ما تقترن بمجلس أو ليلة أنس ووقت محدد.

قال البارودي[3]:

حَتَّى إِذَا تَمَّتْ مَوَاقِيْتُهَا وَزَال عَنْهَا الزَّبَد المَائِرُ
جَاءَت وَقَدْ شَاكَلَهَا كَأْسُهَا فَاشْتَبَهَ البَاطِنُ وَالْظَّاهِرُ
بِمِثْلِهَا تُعْجِبُنِي صَبْوَتِي وَيَزْدَهِيْنِي الْلَّيْلُ وَالْسَّامِرُ

فربط بين موعد عصرها واستوائها،حتى صفت ورقت فاختلطت الخمر الصافية بالزجاج الشفاف، فحانت ساعة الصبوة والسمر، ونلاحظ على البارودي التركيز في تحديد موعد الشرب ما بين صبوح وسمر مع تجربة تنبي

(١) المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٤

(٢) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٩.

(٣) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص١١٩.

عن« غناء خبير مارس الشراب حتى عرف أسرار التجربة ، كل ذلك في عاطفة تفيض قوة وحيوية، بل تفيض فرحاً وبهجة ولذة،وكأنما يريد أن يمنحنا محبة الحياة »[١] ولعل أصدق معنى يدل على ذلك قوله[٢]:

تُعَبِّرُ عَنْ سَرِّ الضَّمِيْرِ بِأَلْسُنٍ ... مِن الْسُّكْرِ مَقْرُوْنٍ بِصِحَّتِهَا الْنَّقْل
مُحَبَّبَةٌ لِلْنَّفْس وَهْيَ بَلاؤُهْا ... كَمَا حُبِّبَتْ فِي فَتْكِهَا الْأَعْيُنُ النُّجْلِ

فتغييب العقل، حتى يفشي المرء، بأسراره ، ومع ذلك، إدمانها،والاعتراف بأنها بلاء وفتنة لا تصمد النفس أمامها معنى طالما ردده من الشعراء من عرفوا بالمجون في حالة الاعتراف والإحساس بالذنب، هذا ما بين الشاعر ونفسه ولكن إن كان في مجلس أنس تغير المعنى أو تذكر أيام الصبا، قال حافظ[٣]:

فَوَاصَلْنَا كُئُوسَ الْرَّاحِ حَتَّى ... بَدَتْ لِلْعَيْنِ أَنْوَارُ الْصَّرِيْم

فحدد الوقت وحن لزمانه[٤]:

سَلَامَ اللهِ يَا عَهْدَ الْتَّصَابِي ... عَلَيْكَ وَفِتْيَةِ الْعَهْدِ الْقَدِيْم

على أية حال كانت المقدمة الخمرية في العموم تقليدية ،ولعل أبلغ بيت ينبئنا عن ذلك التقليد ، قول حافظ[٥]:

---

(١) علي الحديدي، محمود سامي البارودي، ص١١٤.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٣٩-٤٠.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦٣-١٦٤.

(٤) المرجع السابق، ص ١٦٣.

(٥) المرجع السابق، ص ١٦٣.

وَأَعْمَلْنَا بِهَا رَأْيَ (ابْـن هَـانِي) فَأَلْحَقْنَا بِأَصْحَابِ الـرَّقِيمِ

إلا أن بين حافظ وابن هاني اختلافاً رئيساً وهو ميل أبي نواس لروح الدعابة [1] والتظرف في خمرياته.

وهذا موجز لأهم المعاني التي دارت حولها المقدمات الخمرية عند البارودي وحافظ وشوقي:

١- الأجواء المهيئة لشرب الخمر.

٢- تبرير الدعوة لشرب الخمر.

٣- مناداة الساقي.

٤- وقت شربها،والظروف المحيطة بالشرب.

٥- أثرها.

٦- وصف الخمر.

(١) انظر مصطفى عبد الواحد، الوقوف على الأطلال، ط ١٤٠٤هـ ص ١٠١.

مقدمة بكاء الشباب

كانت المقدمات السابقة تدور حول حديث المتعة بشكل إيجابي فيه النشوة والانطلاق ، وعند هذه المقدمة يتغير الوضع فتنقلب النشوة مرارة،والانطلاق إحساساً بالضعف « والاعتلال، وتبدل صبغة الشعر، وغير ذلك من مظاهر لاتمحي، بل تزداد حدة مع مرور الأيام،وهي مظاهر أعيت حيل البشر، فباتت عاجزة عن وقفها فضلاً عن القضاء عليها والعودة بالمرء إلى أيام الشباب حيث لا ضعف ولا علل »[(١)].

وفي هذه العودة يبلُغ المعنى أقصى درجات الحسرة والحزن، كما قال البارودي[(٢)]:

أَلا، فَرَعَى اللهُ الْصِّبَا، مَا أَبَرَّهُ   وَحَيَّا شَبَابًا مَرَّ وَهُوَ نَضِيرُ

فدعا لأيام البهاء والحيوية والإشراق ثلاثة معان، ذكرته بالشباب ولكنّ حافظًا اهتم بمعنى واحد[(٣)]:

أَثَّرَت بِنَا مِنَ الْشُّوُقِ الْقَدِيمِ   وَذِكْرَى ذَلِك الْعَيْش الْرِّخِيْمِ
وَأَيَّامٍ كَسَوْنَاهَا جَمَالاً   وَأَرْقَصْنَا لَهَا فَلَكَ الْنَّعِيمِ
مَلأْنَاهَا بِنَا حُسْنًا فَكَانَت   بِجِيْدِ الْدَّهْرِ كَالْعِقْدِ الْنَّظِيْمِ

---

(١) عبد الرحمن محمد هبيه، الشباب والشيب في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، الجزء الثاني، الهيئة المصرية للكتاب، ص ٤٠٥.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٣٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦٢.

فبكي شوقه وشباب النعيم ولكن ما الذي أبكاه على تلك الأيام؟

حبه القديم وزمنه الراحل معنيان ركّز حافظ عليهما ، فالذكرى ليست قوة ونشاطاً بل أياماً لها وقع في النفس، هذا الواقع الذي بلغ به شوقي[١] قدرًا أعلى من الإجادة:

شَـيَّعْتُ أَحْلاَمِـي بِقَلْـبٍ بَـاكٍ	وَلَمحتُ مِن طُرُق المِلاَحِ شِبَاكِي
وَرَجَعْتُ أَدْرَاجَ الْشَبَابِ وَوَرْدِهِ	أَمْـشِي مَكَـانَهُمَا عَـلَى الأَشْـوَاكِ
وَبِجَـانِبِي وَاهٍ كَـأَنَّ خُفُوقَـه	لَمَّـا تَلَفَّـتَ جَهْـشَةُ المُتَبَـاكِي

فشبّه شبابه وذكرياته بمفقودٍ توارى لا أمل في عودته، لم يبقَ منه إلا الذكرى التي قد تخفّف عنه صعوبة واقعه القاسي، الذي لا حيلة ولا مقدرة تخفّف عنه تلك المأساة، فكأنّه أعزل يجابه أعتى الخطوب، فلما عجز عن مقاومتها، تغنّى بسلاح الصبر، سلاحه الوحيد في مقاومة بلوى الدهر، وهذه الأبيات قد « قالها وهو على أبواب الشيخوخة فعاد إليه شبابه،جلس في واد ظله ظليل،ونسيمه عليل، فذكر عيشته الأولى التي عاشها، ذكر شبابه وهواه ، ذكر نعيمه وترفه، ذكر لهوه وعبثه، فتمثلت له أشباح حياته فأسف وتلهف ، فتزهد مرة وتغزل مرة، وشب حينا وشاخ حينا، عادت إليه صور العناق والهوى والصبابة والشباب،فانتفضت روحه من مكمنها ودب فيه نشاط الحياة ونعيمها وسرورها »[٢] ألم يقل البارودي[٣]:

---

(١) الشوقيات، ص ١٧٨.

(٢) شفيق جبري، دراسة عن شوقي ،دار قتيبة، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.

(٣) ديوان البارودي، الجزء الثاني، ص ٢٨-٢٩.

إِذْ الْعَيْشُ أَفْوَافٌ، تَرِفُّ ظِلَالُهُ ... عَلَيْنَا، وَسَلْسَالُ الْوَفَاءِ نُمَيْرُ
وَإِذ نَحْنُ فِيهَا بَيْنَ إِخْوَانِ لَذَّةٍ ... عَلَى شُيَمٍ مَا إِن بِهِنَّ نَكِيْرُ

فصور فيها حياته الأولى، « قبل الثورة العرابية وما ارتبط بها من نعيم العيش ورغده مصورة أوضح تصوير، فهو يصف لهوه ومرحه ومتعه »[1] وهذه المتعة اقترنت بالصحبة عند حافظ[2]:

وَفِتْيَانٍ مَسَامِيْحِ عَلَيْهِم ... جَلَابِيْبٌ مِن الذَّوْقِ السَّلِيمِ
لَهُم شِيَمٌ أَلَذُّ مِنَ الأَمَانِي ... وَأَطْرَبُ مِن مُعَاطَاةِ النَّدِيْمِ

فصحبة الشباب لا تنسى، خاصة لمن كانوا ذوي سماحة في الخلق وفصاحة في اللسان، وقد ينسى الشاعر كثيراً من الأصحاب إلا واحداً يسميه ويبعث له،أرق التحايا[3]، وهو رفيق صبا شوقي:

وَيْحَ ابْن جَنْبِي؟ كُلُّ غَايَةِ لَذَّةٍ ... بَعْدَ الشَّبَاب عَزِيْزَةُ الإِدْرَاكِ
لَم تَبْقَ مُنَا-يا فُؤَادُ-بَقِيَّةٌ ... لِفُتُوَّةٍ أَو فَضْلَةٌ لِعِرَاكِ
كُنَّا إِذَا صَفَقْتَ نَسْتَبِق الْهَوَى ... وَنَشُد شَد الْعُصْبَةِ الْفُتَّاك

فأقر بفوات القوة وذكر صاحبه بضعفه معه ، فلم يضعف لوحده، بل فؤاده أيضا، وهنا وقفة قد يكون طول الزمن مقياساً لمعاني كثير من الشعراء إلا أن حياة شوقي لا تقاس بطول الزمن ولكن بعرض الأحداث والتجارب

(١) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة، ص٨٩.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٦٢ .

(٣) المرجع السابق، ص ١٧٨.

وعمـق الثقافـة والتفكـير- وشـوقي وإن نقـل المعنـى في شـكل مـرح إلا أن البارودي،أخذه لمنحى التشاؤم[١]:

إِلَام يفَهُـو بِحِلْمِـكَ الْطَّـرَبُ؟	أَبْعَـد خَمَيُـسن فِي الْـصِّبَا أَرَبُ؟
هَيْهَـاتَ وَلَّي الْـشَبَابُ وَاقْتَرَبَـت	سَـاعَةُ وِرْدٍ دَنَـا بِهَـا الْقَـرَبُ
فَلَـيْسَ دُوْنَ الْحِـمَامِ مُبْتَعِـدٌ	وَلَـيْس نَحْـو الْحَيَـاة مُقْـتَرَبُ

فاعترف بواقع ضعفه ودنو أجله ودور الزمن وهو المعنى الرئيسي في هـذا النوع من المقدمات، فرثى نفسه، ويظهر أنه قالها في ظروف قاسية جعلته يصل بالمعنى لهذا الحد،وهذه السلبية قد تتحول لناحية إيجابية فيتحدث الشاعر عـن تجربته في الحياة وما اكتسبه من خبرة وحكمه.

(١) ديوان البارودي، الجزء الأول، ص٨٤.

مقدمة الحكمة

« يقول الحكمة من يعتاد التأمل وطول الفكر، ومن يفيد من خبرات الحياة وتجاربها، إذا كانت لديه ركيزة ثقافية يعتمد عليها »[١] وغالباً ما تقترن هذه الحكمة بطول العمر،وقد يطغى عليها، جانب تجارب الحياة، أو جانب التأمل وطول الفكر، وقد يجمع الشاعر كل تلك المعاني، فتكون دافعًا لقول الحكمة.

وأول معنى يصادفنا عند البارودي نابع من تجربته في الحياة وطول عمره[٢]:

وَكَيْف أَلُوْم الْنَاس فِي الْغَدْر بَعْدَمَا   رَأَيْتُ شَبَابِي قَد تَغَيَّر عَهْدُه؟

فعدم ثبات الناس على الود والمحافظة على أخلاقيات النبل غير مستبعد فقد تبدلت الأحوال بالمرء ،فالشباب سريع التغير والتحول عن صاحبه، وهذا ما جعل حافظ يقول[٣]:

فَإِذَا رُزِقْت خَلِيْقَةً مَحْمُوْدَةً   فَقَد اصْطَفَاك مُقَسِّم الْأَرْزَاقِ
فَالنَّاسُ هَذَا حَظُّه مَالٌ،وَذَا   عِلْمٌ،وَذَاك مَكَارِمُ الْأَخْلَاقِ
وَالْمَالُ إِن لَم تَدَّخِرُه مُحَصَّنًا   بِالْعِلْم كَان نِهَايَةَ الْإِمْلَاقِ
وَالْعِلْمُ إِن لَم تَكْتَنِفُه شَمَائِلٌ   تُعْلِيْه كَان مَطِيَّةَ الْإِخْفَاقِ

---

(١) سعد إسماعيل شلبي،مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، دار غريب، ص ٩٥.

(٢) المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٤٢.

(٣) المرجع السابق، ص٢٨٠.

لَا تَحْـسَبَنَّ الْعِلْـمَ يَنْفَـعُ وَحْـدَهُ مَــا لَمْ يُتَــوَّجْ رَبُّــه بِخَــلَاقِ

فتناول المعنى من عدة جهات:

١- التأكيد على حُسْن الخلق.

٢- بيان قسمة منح الله للناس.

٣- فضل وأولوية الخلق على ما عداه.

والبعد الأخلاقي في الحكم معنى رئيسي عند حافظ في شعره وشخصيته ، التي « كانت وفيه رضية لا تستبقي من صلاتها بالناس إلا الخير، ولا تحتفظ إلا بالمعروف ، ولا ترى للإحسان والبر جزاء يعدل الإشادة به [١] والثناء عليه ، ونصبه مثلاً يحتذى ونموذجاً يتأثر » وهذا النموذج يحتاج لتفصيل وتوضيح ،فيبين كيفية تأثيره وتطبيق تلك المعاني السامية، وهذا ما قاله شوقي[٢]:

أُعِدَّت الرَّاحَة الْكُبْرَى لِمَن تَعِبَا وَفَـاز بِـالْحَقِّ مَـن لَمْ يَأْلُـهُ طَلَبَـا

وللنجاح أسباب،منها[٣]:

إِذَا طَلَبَـت عَظِـيمًا فَاصْـبِرَنَّ لَـه أَو فَاحشُدَنَّ رِمَاح الْخَط وَالْقُضُبَا

وَلَا تُعِـدَّ صَـغِيْرَاتِ الْأُمُـوْرِ لَـه إِن الـصَّغَائِر لَيْـسَت لِلْعُـلَا أُهُبـا

ولن ترى صحبةً تُرضَى عواقبُها كـالحقِّ والـصبرِ في أمرٍ إذا اصـطحبا

---

(١) طه حسين، حافظ وشوقي،دار الخانجي وحمدان، ص١٤٠.

(٢) الشوقيات، الجزء الثاني، ص ٧٠.

(٣) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٧١.

فالصبر والإقدام مع عدم الالتفات للصغائر، أقرب الطرق لتحقيق الغاية وتحقيق الغاية ، معوقات تعترضه، قال البارودي[(١)]:

وَكُن عَلَى حَذَرٍ تَسْلَمْ،فَرُبَّ فَتًى ... أَلْقَي بِه الْأَمْنُ بَيْنَ الْيَأْسِ وَالْوَجِلِ

وَلا يَغُرنَّكَ بِشْرٌ مِن أَخِي مَلَقٍ ... فَرَوْنَق الْآلِ لَا تَشْفِي مِنَ الْغُلَلِ

لَو يَعْلَمُ الْمَرْءُ مَا فِي النَّاسِ مِن دَخَنٍ ... لَبَاتَ مِن وُدِّ ذَوِي الْقُرْبَى عَلَى دَخَلٍ

فالحذر ينجي من الورود في مزالق الخطر والتهلكة التي قد يقود المرء لها أناس حسن كلامهم وأضمرت الشر نفوسهم،فإن ابتعد عن قولهم ابتعد المرء عن الهم[(٢)]:

لا تَثْبُت الْعَيْن شَيْئا، أَو تُحَقِّقُه ... إِذَا تَحَيَّر فِيْهَا الدَّمْع وَاضْطَرَبَا

وَالصُّبْح يَظْلِم فِي عَيْنَيْك نَاصِعُهُ ... إِذَا سَدَلَتْ عَلَيْك الشَّكَّ وَالرِيَبا

والحيرة والتردد وعدم وضوح الرؤية وإذا ابتعد عنها المرء سار على الدرب الصحيح، الأساس في هذا النجاح الاعتماد على العقل[(٣)] كما قال البارودي:

إِذَا لَمْ يَكُن لِلْمَرْء عَقْل يَقُوْدُه ... فَيُوْشِك أَن يَلْقَي حُسَامَا يَقُدْه

العقل تتجنب المزالق ويبني العمل بشكل منظم بعيداً عن الفوضى والارتجال، ولكن قد تتعدد الرؤى ومجالات العمل،وقد يسعى المرء في أمر لا فائدة من ورائه.

---

(١) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١١-١٢.

(٢) الشوقيات، الجزء الأول، ص ٧١.

(٣) البارودي، الجزء الأول، ص ١٤١.

فما هو الميدان الحقيقي للنبوغ، للفرد والمجتمع؟

قال شوقي[١]:

وَإِن نَبَغْتم فَفِي عِلْم ، وَفِي أَدَب وَفِي صِناعَات عَصْر نَاسُه صُنُع

وَكُل بُنْيَان قَوْم لَّا يَقُوْم عَلَى دَعَائِم الْعَصْر مِن رُكْنَيْه ،مُنْصَدِع

فالعلم والأدب والصناعة هما المجال الرئيس للعمل النافع ، وفي هذه الأبيات يلحظ معنى معاصر[٢]، فلم تعد الشجاعة والنسب المجال الوحيد للمدح كما كان في القدم.

فالعقل ورقية مناط هذا النوع من التقديم .

وبعد كانت تلك المقدمات الأساسية عند الشعراء الثلاثة ،وهي:

١- الطلل.

٢- الغزل.

٣- الخمر.

٤- بكاء الشباب.

٥- الحكمة

(١) المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٤٦.

(٢) انظر عبد الله التطاوي، التراث والمعارضة عند شوقي،دار غريب، ص٤٧.

مقدمات مختلفة

مقدمة ذات بعد سياسي:

مع تمسك البارودي وصاحبيه بالتراث واعتباره المنطلق الرئيس لشعرهم،إلا أن هذا الأمر لم يبعدهم عن التطرق لهموم وطنهم وظروف أمتهم فأنشدوا في حب الوطن والأمة عدة مقدمات بينوا فيها واقعهم بأسلوب يناسبه ويساير الأحداث، فاستثاروا الهمم لتحدي الصعاب، ومواجهة قوى البغي والاستعمار،وفخروا بماضي الأمة ورموزها ،ورجالها المكافحين في سبيل خدمتها، ولكن بشكل تدريجي يتحول بالمعنى من « التمجيد الذاتي الخاص في مسائل الحسب والنسب إلى وسيلة يمجد فيها الكفاح السياسي »[١] والرد على الخصوم بطريقة يختلف فيها الهجاء من « كونه موجهاً بنزعة شخصية إلى أخرى ذات جوهر سياسي حديث »[٢].

إذن هذا النوع من المقدمات، يدور على خمسة محاور رئيسية:

١- وصف الواقع.

٢- التذكير بماضي الأمة ، لبعث الأمل في النفوس.

٣- هجاء الخصوم.

٤- الحزن لما حل بالوطن من تفرق وضعف.

---

(١) سوميخ، ترجمة أحمد الطامي، الأدب العربي الحديث، الطبعة الأولى، ١٤٢٣، النادي الأدبي الثقافي في جدة، ص ٩٤.

(٢) نفس المرجع السابق، ص ٩٤.

٥- الحنين للوطن وشكوى الغربة.

قال البارودي(١):

أَسَلَّةُ سَيْف ، أَم عَقِيْقَة بَارِقِ	أَضَاءَت لَنَا وَهْنَا سَمَاوَة بَارِقِ؟
لَوَى الرَّكْبُ أَعْنَاقَا إِلَيْهَا خَوَاضِعًا	بِزَفْرَةِ مُحْزُونٍ،وَنَظْرَةِ وَامِقِ
وَفِي حَرَكَاتِ الْبَرْقِ لِلَّشَّوْقِ آيَةٌ	تَدُلُّ عَلَى مَاجَنَّةُ كُل عَاشِقِ
تَفُض جُفُونَا عَن دُمُوْع سَوَائِلِ	وَتَفْرِي صُدُورًا عَن قُلُوْبٍ خَوَافِقِ
وَكَيْف يَعِي سَر الْهَوَى غَيْرُ أَهْلِه	وَيَعْرِفُ مَعْنَى الْشَّوْقِ مَن لَم يُفَارِقِ؟

« وهنا يحاول أن يصور في دقة مبلغ ما أصابه من حزن ضعضع قواه في غربته »(٢) وهذه غربة المكان، وربما أصبح المرء غريباً بين أهله وفي وطنه، قال حافظ(٣):

أَشْقَى وَأَكْتُم شِقْوَتِي	وَالله بِي وَبِهَا عَلِيمُ
حَلَم الْأَدِيمُ وَمَا الّذِي	أَرْجُو وَقَد حَلِم الْأَدِيمُ
لَا مِصْر تُنْصِفُنِي وَلَا	أَنَا عَن مَوَدَّتِهَا أَرِيْمُ
وَإِذَا تَحَوَّل بَائِسٌ	عَن رَبْعِهَا فَأَنَا الْمُقِيْمُ

فمعاناته ووحدته بلغت منه مبلغاً لا ينفع معه الصبر ، ومهما قال فلا حياة لمن تنادى، فليس له في هذه الحالة سوى الصبر ومحاولة تنفيس حزنه، بأبيات يرسلها لمن يعي، ومهما جارت عليه البلاد فلن يتخلى عنها، وحزنه لم

(١) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٣٥٤.

(٢) شوقي ضيف، البارودي، رائد الشعر الحديث، ص ١٩٣.

(٣) ديوان حافظ، الجزء الأول، ص ١٧٢-١٧٣.

يكن لنفسه وعلى حاله بل على الوطن والشعب[١]:

وَشَعْبٌ يَفِرُّ مِن الصَّالِحَات ... فِرَارَ السَّلِيْمِ مِن الأَجْرَبِ
وَصُحْفٌ تَطِنُّ طَنِيْنَ الذُّبَابِ ... وَأُخْرَى تُشَنُّ عَلَى الأَقْرَبِ
وَهَذَا يَلُوْذُ بِقَصْرِ الأَمِيرِ ... وَيَدْعُو إِلَى ظِلِّهِ الأَرْحَبِ
وَهَذَا يَلُوْذُ بِقَصْرِ السَفِيرِ ... وَيُطْنِبُ فِي وِرْدِهِ الأَعْذَبِ
وَهَذَا يَصِيْحُ مَع الصَّائِحِين ... عَلَى غَيْرِ قَصْد وَلَا مَأْرَبِ
وَقَالُوْا: دخِيلٌ عَلَيْه العَفَاء ... وَنِعْم الدَّخِيْلُ عَلَى مَذْهَبِي

فالشعب غارق في التوافه، والمثقفون انشغلوا بأنفسهم والتطاحن فيما بينهم، وبعضهم التجأ إلى القصر يحتمي به،والأدهى من ذلك من تحالف مع الأعداء، تفضيلاً لمصلحته الذاتية على مصالح الوطن، وإذا كان هذا حال النخبة، فإن بسطاء الناس احتاروا في القدوة الصالحة والمخلصة، فكانت النتيجة وطن غدا مغنماً للأعداء، وهذا ما وضحه شوقي ولكن بطريقة بعيدة عن التشاؤم، فيها وصف الواقع، مع ذكر الحلول ومطالب الشعب[٢]:

هَل آذَنَتْنَا الحَادِثَاتُ بِهُدْنَة؟ ... وَهَل اسْتَجَابَ ،فَسَالَمَ المِقْدَارُ؟
سُدِلَ السِّتَارُ،وَهَل شَهِدَتَ رِوَايَةً ... لَمَ يَعْتَرِضْهَا فِي الفُصُوْل سَتارُ؟
وَجَرَتْ فَمَا اسْتَوْلَتْ عَلَى الأَمَدِ المُنَى ... وَعَدَتْ فَمَا حَوَتِ المَدَى الأَوْطَارُ
دُوْنَ الجَلَاءِ وَدُوْنَ يَانِع وِرْدِهِ ... خَطَوَاتُ شَعْبٍ فِي القَتَادِ تُسَارُ
وَبِنَاءُ أَخْلَاقٍ عَلَيْه مِن النُّهَي ... سُوَرٌ، وَمِن عِلْم الزَّمَانِ إِطَارُ

(١) المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٥٧.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٦٤.

وَحَضَارَةٌ مِنْ مَنْطِقِ الْوَادِي لَهَا أَصْلٌ ،وَمَن أَدبِ الْبِلَادِ نَجارُ

فلم يفقد الأمل كلياً، وإن انتهى الحال إلى موقف صعب، فسنعوض فيما يليه،وحتى لا يتكرر الخطأ من جديد،ركز على أهم مطالب الشعب في ذلك الوقت وهي:

١- الجلاء التام للمستعمر.

٢- الحث على النزاهة والأمانة والصدق.

٣- العمل على بناء الوطن ونهضته.

وهذا التفاؤل شدد عليه حافظ، مع ربط الواقع بالماضي المجيد، لعل في الذكرى ما يبعث ويحرك الهمم من سباتها العميق[1]:

سَمِعْنَا حَدِيْثًا كَقَطْرِ النَّدَى فَجَدَّد فِي النَّفْس مَا جَدَّدا
فَأَضْحَى لآمَالِنا مُنْعِشًا وَأَمْسَى لآلامِنَا مُرْقِدَا
فَدَيْنَاكَ يَا شَرْقُ لا تَجْزَعَنْ إِذَا الْيَوْمُ وَلَّى فَرَاقِبْ غَدَا
فَكَم مِحْنَةٍ أَعْقَبَت مِحْنَةً وَوَلَّتْ سِرَاعًا كَرَجْعِ الصَّدَى
فَلا يُيَئِّسَنَكَ قِيلُ الْعُدَاة وَإِنْ كَان قِيْلاً كَحَزِّ الْمُدَى
أَتُودعُ فِيْكَ كُنُوْزُ الْعُلُومِ وَيَمْشِي لَك الْغَرْبُ مُسْتَرْفِدَا؟
وَتُبْعَثُ فِي أَرْضِكُ الأَنْبِيَاءُ وَيَأْتِي لَكَ الْغَرْبُ مُسْتَرْشِدَا؟

(١) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٢٦١-٢٦٢.

ومع كل ما يعانيه الوطن، فبين فترة وأخرى ، تأتي أخبار، تُبشِّر بالخير، وتمثل حافزاً للطموح بعد النكسات،فمهما طال الليل إلا أن تباشير الصباح تلوح في الأفق، وهذا التفاؤل،يستند على ما حواه الوطن والشرق بعامة من:

١- ثروات طبيعية،وتراث علمي عريق.

٢- الأرض المباركة التي بعث فيها الأنبياء عليهم السلام.

ويحمد لحافظ تناوله المعنى بشكل متزن سليم بعيد عن المبالغة والاندفاع.

وهذا الاتزان في الحديث عن المعوقات تكلم فيه، بطريقة أوضح، ومكاشفة أصرح، شوقي فقال [1]:

إِلامَ الخُلْفُ بَيْنكُم؟ إلامَا؟ ... وَهَذِي الضَجَّةُ الْكُبْرَى عَلاما؟
وَفِيْمَ يَكِيدُ بَعْضُكُمُ لِبَعْضٍ ... وَتُبْدُونَ الْعَدَاوَةَ وَالْخِصَامَا؟
وَأَيْنَ ذَهَبْتُمُ بِالْحَقِّ لَمَّا ... رَكِبْتُم فِي قَضِيَّتِه الْظَّلامَا؟
وَأَيْنَ الْفَوْزُ لَا مِصْرُ اسْتَقَرَّتْ ... عَلَى حَالٍ، وَلا السُّوْدَانُ دَامَا؟
لَقَد صَارَتْ لَكُم حُكْمًا وَغُنْمًا ... وَكَان شِعَارُهَا المُوْت الْزُّؤَامَا
وَثِقْتُمْ وَاتهِمتم فِي اللَّيَالِي ... فَلَا ثِقَةً أَدْمَنَ وَلا اتِّهَاما
شَبِبْتُم بَيْنكُم فِي الْقِطْر نَارا ... عَلَى محتلّه كَانَتْ سَلاما
إِذَا مَا رَاضَهَا بِالْعَقِلِ قَوْمٌ ... أَجَدَّ لَهَا هَوَى قَوْمٍ ضِرَامَا
تَرَامَيْتم ، فَقَال النَّاس: قَوْمٌ ... إِلَى الخِذْلانِ أَمْرُهُمُ تَرَامَى

(١) الشوقيات،الجزء الأول، ص ٢٠٩.

وَكَانَـتْ مِـصْرُ أَوَّل مَـن أَصَـبْتُم ... فَلَـم تُحْـص الجِْـرَاحَ وَلا الْكَلامَـا
إِذَا كَـانَ الرُّمَـاةُ رُمّـاةَ سَـوْءٍ ... أَحَلُّـوْا غَـيْرَ مَرمَاهَـا الْـسِّهَامَا
أَبْعَـدَ الْعُـرْوَةِ الْـوُثْقَى وَصَـفٍ ... كَأَنْيَـابِ الْغَـضَنْفَرِ لَـنْ يُرَامـا
تُبَـاغَيْتمْ كَـأَنَّكُم خَلايَـا ... مِـن الْـسَّرَطَانِ لا تَجِـدُ الـضِمَاما؟
أَرَى طَيَـارِهُم أَوفَي عَلَيْنَـا ... وَحَلَّـق فَـوْقَ أَرُؤُسِـنا وَحَامُـا

فإلى متى هذه الخلافات والتفرق[1] حتى غدت العداوة والكيد لبعضكم مبلغاً عظيماً سر العدو، وأحزن القريب فلا مصر استقلت ولا الصفوف اتحدت ، بل كل امرئٍ منكم يهتم بمصلحته الشخصية، على حساب التمسك بالعقيدة والتفكير، فغدا الوطن مستباحاً للعدو، لا رادع له ولا من معين يصد هجماته، وهذا الحال لم يكن خاصاً بوطنه ،بل عام بديار العرب[2]:

جُرْحٌ عَلَى جُرْحٍ حَنَانَك (جِلَّقُ) ... حُمِّلْتِ مَا يُوْهِي الجِْبَالَ وَيُزْهِـقُ
صَـبْرًا لَبَاة الْـشَّرْقِ كَـلُّ مُـصِيبَةٍ ... تَـبْلَى عَـلَى الْـصَّبْرِ الجَْمِيْلِ وَتَخْلُـقُ
أَنَـسِيْتِ نَـارَ الْبَاطِـشَينَ ،وَهَـزَّةً ... عَرَت الزَّمَانَ كَأَن (رُوْمَا) تُحْرَقُ
رَعْنَـاءَ أَرْسَـلَهَا وَدَس شُـوَاظُهَا ... فِي حُجْـرَة التَّـارِيْخِ أَرْعَـنُ أَحْمَـقُ
فَمَـشَتْ تُحَطِّـم بِـالْيَمِيْن ذَخِـيْرَةً ... وَتَلُصُّ أُخْرَى بِالْشِّمَال وَتَسْرِقُ؟
جُنَّتْ، فَضَعْضَهَا وَرَاضَ جِمَاحَهَا ... مِن نَشْرِئك الخُمْسِ الجُنُوْنُ الُمطْبَقُ
لَقِـيَ الحَْدِيْـدُ حَمِيَّـةً أُمَوِيَّـةً ... لَا تَكْتَسِي صَدَأً، وَلَا هِـي تُطْـرِقُ

(١) انظر ، فوزي عطوي، أحمد شوقي، شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ، دار الفكر العربي، ص ٧٥.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١١٠.

فالجراح والمآسي تكالبت على الشام، لحد لا يطاق،ولكن الصبر باب النصر، فكم من المآسي مرت بغيرها من المدن ومع ذلك لم تزدد إلا حياة وإباء، مهما بلغت وحشية المحتل، وجبروته فلن يرى إلا الحزم من أحفاد الأمويين الذين فتحوا البلدان وسارت خيلهم في الشرق والغرب ترفرف، فوق رؤوسهم رايات العزة والنصر، وهذه الروح لم تقتصر على دمشق وأهلها بل[(١)]:

نَبَذَ الْهَوَى،وَصَحَا مِن الْأَحْلامِ شَرْقٌ تَنَبَّهَ بَعْدَ طُولِ مَنَامِ
ثَابَتْ سَلَامَتُه،وَأَقْبَلَ صَحْوُهُ إِلَا بَقَايَا فَتْرَةٍ وَسَقَامِ

فحان وقت الجد والجهاد،وإنْ كان الأمر في مبدئه قد تعترضه بعض الصعوبات ، إلا أن الإقدام والتضحية طريق الفوز وكسب الحقوق ولكن ما هي صفة من هبوا لنصرة الأمة؟

وما هو سلاحهم[(٢)] ؟ ذلك ما يذكره في قوله:

الْوَارِثُوْن الْقُدُسَ عَنْ أَحْبَارِهِ وَالْخَالِفُونَ أُمَيَّةً فِي الْشَّامِ؟
الْحَامِلُو الْفُصْحِى وَنُوْرِ بَيَانِهَا يَبْنُوْنِ فِيْهِ حَضَارَةَ الْإِسْلامِ؟
وَيُؤْلَفُوْن الْشَرْقَ فِي بُرِهَانِهَا لَمَّ الْضِّيَاءِ حَوَاشِيَ الْإِظْلَامِ؟

فالواقع السياسي،ومصر بتاريخها ،والأمة العربية والعقيدة ، كانت المحور

(١) المرجع السابق، الجزء الرابع، ص١٧.

(٢) المرجع السابق، الجزء الرابع، ص١٨.

الرئيسي الذي ارتكز عليه البارودي، وحافظ وشوقي[1] في النهوض بالأمة من عثراتها.

ومجال هذا النوع من المقدمات .

وهذه المعاني الكبرى قد يختصر فيها الشاعر، فيبتعد عن السياسة وهمومها، ويتجه لمناقشة قضايا مجتمعه ومشكلاته.

(١) انظر إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث، ص٢٥٠.

مقدمة ذات بعد اجتماعي:

كان الشعراء في القرون الأولى، « يعيشون في كنف الخلفاء والأمراء،وكان يوجد دائما من يحميهم غوائل الدهر، أما في هذا العصر، فقد تطورت الحياة، ولم يعد الشعراء يجدون من يقدم لهم الجوائز السنية على شعرهم،بل لم يعودوا يجدون من يسد حاجاتهم الضرورية »[١].

فنظموا كثيراً من الشعر في وصف معاناتهم ومعاناة المجتمع من حولهم مع المطالبة بالتغيير وتبنى دعوات وآراء زعماء الشعب والمصلحين[٢]، وأول هذه الدعاوي، محاربة الفقر.

قال حافظ[٣]:

شَبَحًا أَرَى أَمْ ذَاكَ طَيْفُ خَيَالِ ... لَا بَلْ ، فَتَاةٌ بِالْعَرَاءِ حِيَالِي
أَمْسَتْ بِمُدَرَجِهِ الْخُطُوبُ فَمَا لَهَا ... رَاعٍ هُنَاكَ وَمَا لَهَا مِنْ وَلِي
حَسْرَى تَكَادُ تُعِيدُ فَحْمَةَ لَيْلِهَا ... نَارًا بِأَنَّاتٍ ذَكِينَ طَوَالِ
مَا خَطْبُهَا، عَجَبا، وَمَاخَطبي بِهَا؟ ... مَا لِي أُشَاطِرُهَا الْوَجِيعَةَ مَالِي؟
دانِيْتُهَا وَلِصَوْتِهَا فِي مَسْمَعِي ... وَقْعُ النَّبَالِ عَطَفْنَ إِثْرَ نُبَالِ
وَسَأَلْتُهَا: مَن أَنْتِ؟ وَهِي كَأَنَّهَا ... رَسْمٌ عَلَى طَلَلٍ مِنَ الْأَطْلَالِ

(١) شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف بمصر، الطبعة السادسة، ص١٢.

(٢) انظر شوقي ضيف ، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة، ص ١٠٦.

(٣) المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٧٥.

فَتَمَلْمَلَت جَزَعًا وَقَالَت: حَامِلٌ لَم تَدْرِ طَعْمَ الْغَمْضِ مُنْذُ لَيَالِي
قَد مَاتَ وَالِدُهَا، وَمَاتَت أُمُّهَا وَمَضَى الْحِمَامُ بِعَمِّهَا وَالْخَالِ
وَإِلَى هُنَا حَبَسَ الْحَيَاءُ لِسَانَهَا وَجَرَى الْبُكَاءُ بِدَمْعِهَا الْهَطَّالِ
فَعَلِمْتُ مَا تُخْفِي الْفَتَاةُ وَإِنَّمَا يَحْنُو عَلَى أَمْثَالِهَا أَمْثَالِي
وَوَقَفْتُ أَنْظُرُهَا كَأَنِّي عَابِدٌ فِي هَيْكَلٍ يَرْنُو إِلَى تِمْثَالِ
وَرَأَيْتُ آيَاتِ الْجَمَالِ تَكَفَّلَتْ بِزَوَالِهِنَّ فَوَادِحُ الْأَثْقَالِ
لَا شَيْءَ أَفْعَلُ فِي النُّفُوسِ كَقَامَةٍ هَيْفَاءَ رَوَّعَهَا الْأَسَى بِهُزَالِ
أَو غَادَةٍ كَانَتْ تُرِيكَ إِذَا بَدَتْ شَمْسَ النَّهَارِ فَأَصْبَحَتْ كَالْآلِ
قُلْتُ: انْهض ،قَالَتْ: أَيَنْهَضُ مَيِّتٌ مِن قَبْرِهِ وَيَسِيرُ شَنٌّ بَالِي
فَحَمَلَتُ هَيْكَلَ عَظْمِهَا وَكَأَنَّنِي حُمِّلْتُ حِيْنَ حَمَلْتُ عُودَ خِلَالِ

فرأى فتاة شحبت ملامحها، كأنها شبح، من الهزال والضعف والتيه، بدون معين، ولا هاد ، فاستثار الموقف الشاعر، وأراد من خلاله استثارة قارئيه، بتمهيد عن حالها الظاهر ، ومن ثم معرفة معاناتها الداخلية، من الهموم التي أنستها صباها، والوحدة التي جعلتها نشهاً للفقر والحرمان، فتجاوب الشاعر مع حالها، وذكرها ببعض المزايا الباقية لها؛ كالحسن المتبقي والأمل باليد الحانية من عارفي قصتها وقصة أمثالها، والمتعاطفين معها.

فنلحظ على حافظ في هذا الحوار القريب من أسلوب القصة ملاحظتين رئيسيتين:

١- تهميده للمعنى وتبيين صوره المتنوعة.

٢-ابتعاده عن الأسلوب المباشر،إلى أسلوب حواري أخاذ يوصل المعنى

بطريقة فيها تشويق وإثارة بعيداً عن التعميمات والنبرة الخطابية التي قد تحمل الفكرة مالا تحتمل.

وهذا البعد عن التعميمات والنبرة الخطابية، ورد عند حافظ في مقدمة أخرى مع اهتمامه بمفهوم حب المساعدة والتضحية بطريقة أدق. فقال[(١)]:

إنّني قد شَهِدْتُ فيكَ عَجِيباً ... ضَاقَ عَنْ وَصْفِهِ نِطاقُ الكَلامِ
جُزْتَ يوما بناو نحن على الجِسْ ... رِقيامٌ واللَّيلُ لَيْلُ التِّمام
وإذا راكب إلى الجِسْرِ يَهْوِى ... بين صَفَّيْنِ مِنْ ممَاتٍ زُؤامِ
مَرَّ كالسَّهْمِ بين تِلْكَ الحَنايَا ... قد زَماهُ مِن المَقادِيرِ رامِى
فَتَرَدَّى فى الماءِ والماءُ غَمْرٌ ... يَتَّقِيهِ القَضاءُ والنهرُ طامِى
وإذا سابحٌ قد انقَضَّ فى الما ... ءِ انقِضاضَ العُقابِ فوقَ الحَمامِ
غاصَ فى لُجَّةِ الحُتُوفِ بِعزْمٍ ... لَم يُعَوَّدْ مَواقِفَ الإحجْامِ
غابَ فيها وَعادَ يَحْمِلُ جِسْماً ... سَلَّه مِنْ يَدِ الهَلاكِ اللِّزامِ
كافَحَ المَوْجَ،صارَعَ الهَوْلَ،أَبْلَى ... كَبَلاءِ المُهَنَّدِ الصَّمْصامِ
وانْثَنَى راجعاً إلى شاطِىءِ النَّهْ ... رِ رُجوعَ الكّمِى غِبَّ اغْتِنامِ
وَقَفَ الناسُ ذَاهِلِين وصاحُوا ... تلكَ إِحْدَى عَجائِبِ الأَيّام
نَجاةٌ مِن القِطارِ ،مِنَ الجِسْ ... رِ، مِنْ النَّهْرِ،جَلَّ رَبُّ الأَنَامَ

فأبدى حيرته من مشهدٍ محزنٍ، رأى فيه ضحية- مجازاً أو حقيقة لا فرق- أوقعها حظها العاثر فى موقف صعب كادت أن تهلك منه – فاعترت الشاعر ومن معه حالة من الهلع وعدم القدرة على التصرف هو ومن معه، ولكن من

(١) ديوان حافظ ابراهيم ، دار العودة – بيروت ، طباعة ١٩٩٩ م ، ص ٢٨٥-٢٨٦.

بـين تلـك الجمـوع خـرج شـهمٌ لايبـالى بـالردى وقـع فيـه وقـع فيـه أم وقـع عليه،فانطلق بسرعة خاطفة تداركاً للضحية قبل أن تهلك ،فغاب وطالت مدة انتظاره ،حتى بلغ الخوف على المنقذ والضحية أشده، وعندما بدأ اليأس يـدب فى النفـوس ، ظهـر مـن جديـد الـسابح حـاملاً مـن كانـت ستحسب في عـداد المفقودات،فانبهر الناس بنجاة الاثنين معـاً، وبنزعـة التـضحية والإيثـار عنـد المنقذ، وهذا الجود والإيثار عـلى يهـون معـه إيثـار المـال وحـب ادخـاره، فعنـد الجود بالنفس، لا يستكثر الجود بالمال ، وهذا المعنى الغير مباشر الذي قصده حافظ من أبياته،لفائدة المجتمع والجيل الحالي، وما يتبعه من أجيـال، ومخاطبـة الأجيال الناشئة هو المعنـى الثـاني عنـد حـافظ وشـوقي،وهذه المخاطبـة تحكـم الأمور من خلال الواقع الصعب الذي يعيـشه المجتمـع، فتبـدو الرؤيـة ، قاتمـة متشائمة، للوهلة الأولى، قال حافظ[١]:

أَنَابِتَـةَ الْعَـصْرِ إِن الْغَرْيـب مُجِـدٌ	**بِمِـــــصْرَ فَـــــلَا تَلْعَبِـــــي**
يَقُوْلُـوْن: فِي الْـنَّشْءِ خَـيْر لَـنَا	**وَلَلْـــنَّشْءِ شَرٌّ مِـــنَ الْأَجْنَبِـــي**
أَفِي (الْأَزْبَكِيَّـــة) مَثْـــوَى الْبَنِـــيْنِ	**وَبَـــيْنَ الْمُـــسَاجِدِ مَثْـــوَى الْأَبِ؟**

« لقد كان حافظ صادقاً في وطنياته صدقا بلغ منه الطعن على قومه وذمهم في كثير من الأحيان استنهاضاً لهمهم،وبلغ من ذلك ما يثير في النفس الألم لهذا الشعر على إعجابها به » [٢] وهذه الصراحة الجارحة قد تـؤذي ، وتكـون ذات

(١) المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٥٧.

(٢) محمد حسين هيكل، الأدب والحياة المصرية، دار الهلال، ص١٠٢.

مردود سلبي، قال شوقي[(١)]:

وَلَا تُرْهِـقْ شَـبَابَ الْحَـيِّ يَأْسًـا   فَـإِن الْيَـأْسَ يَخْـتَرِمُ الْـشَّبَابَا

فبالأمل والتفاؤل تحقق الأماني،والأماني وحدها، لا تكفي، فلا بد من الإقدام[(٢)]:

أُقَـدِّم فَلَـيْس عَـلَى الْإِقْـدَامِ مُمْتَنِـع   وَاصْنَع بِهِ الْمَجْدَ ، فَهُو الْبَارِعُ الصَّنْعُ

ولابد مع الإقدام من الصبر[(٣)]

وَأَجْمِلُوْا الصَّبْرَ فِي جِدٍّ وَفِي عَمَلٍ   فَالَـصَّبْرُ يَنْفَـعُ مَـالْا يَنْفَـعُ الْجَـزَعُ

وبهما تحقق النتائج المرجوة وتتحسن أحوال المجتمع، وهذه المعاني تنبع عند شوقي من شعور إيماني عال[(٤)]، فبالإيمان يبعد المجتمع عن العيوب والنقائص كالبخل[(٥)]:

وَلَـوْلَا الْبُخْـل لَمَ يَهْلِـك فَرِيْـقٌ   عَـلَى الْأَقْـدَارِ تَلَقَّـاهُم غِـضَابَا

وذم البخل يقترن به الدعوة للكرم، وفعل الخير.

ومن أصدق الأبيات التي قالها شوقي في هذا المعنى[(٦)]:

---

(١) الشوقيات، الجزء الأول، ص ٦٥.

(٢) الشوقيات، الجزء الأول، ص١٤٦.

(٣) المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٤٦.

(٤) انظر محمد علي مغربي ، الإسلام في شعر شوقي، ص ٢٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٦٥.

(٦) المرجع السابق، ص٦٤.

وَأَن الْـــبِرَّ خَـــيْرٌ فِي حَيَـــاةٍ وَأَبْقَـــى بَعْـــد صَـــاحِبِهِ ثَوَابـــا
وَأَن الْـــشَّرَّ يَـــصْدَعُ فَاعِلِيْـــه وَلَمْ أَرَ خَـــيْرًا بِالْـــشَر آبَـــا

والخير وأحوال الدنيا معنيان شغلا حافظًا، وشوقياً ، فاتجها للتأمل، ومحاولة معرفة الحياة في كل صروفها.

وهنا تبدو المفارقة في شعرهما ، ما بين لغة تميل للسوداوية في وصف حالة المجتمع ، وأمان يود كل منهما تحقيقها علي أرض الواقع ، تتخذ شكل النصح والتوجيه أحيانا ، وشكل اللوم والتقريع أحيانا أخري ، وهي السمات المميزة للمقدمة الاجتماعية عند الإحيائيين .

مقدمة ذات بعد تأملي:

مقدمات الشاعر ليست إلا انعكاساً لتجربته في الحياة وحكمه على الأمور والظواهر الاجتماعية والكونية، مما ينظمه الشاعر معبراً فيه عن رؤيته وانطباعاته، وتوقعاته وحيرته.

وهذه الرؤية التي تميل غالباً للقضايا الكبرى تتجه في الغالب ، اتجاهين متباينين:

« أولهما: اتجاه إيجابي يحاول فيه الشاعر أن يفرض نفسه على واقعه الذي يحياه، وأن يؤكد وجوده فيه، وأن يبدي رأيه فيه، وأن يستخلص من تجربته له، وتعامله معه فلسفة تحاول تفسيره.

والآخر: اتجاه سلبي نراه فيه راضياً بواقعه الذي تفرضه عليه الحياة من غير إرادة له، خاضعا لقدرة الذي لا يملك تغيير له، كانقضاء الشباب وحلول الشيخوخة به،وخضوعه لسطوتها، واستسلامه لقوانينها الحتمية التي لا يملك تغييرها أو الوقوف في وجهها »[١] والاتجاه الآخر كان محور تأملات حافظ في الحياة،وتناوله في ثلاثة معان:

١- بث الشكوى مع الكثير من الأسى، عند وقوع مشكلة محلية.

٢- الحيرة والقلق تجاه، أحداث العالم السياسية من حروب وأزمات.

٣- الرؤية الذاتية المتشائمة والمستسلمة للواقع،مع عدم البحث عن حلول أو محاولة إيجاد حل لتلك المشكلات والأزمات.

---

(١) مي يوسف خليف، القصيدة الجاهلية في المفضليات، دار غريب،ص١٠٠.

قال حافظ[١]:

أُخْــتَ الْكَوْاكِــبِ مَــا رَمَــاكِ ... وَأَنْـــتِ رَامِيَـــةُ الْنُّـــسُوْرِ؟
مَــاذَا دَهَــاكِ وَفَــوْقِ ظَّهـــ ... رِكِ مَـرْبَضُ الْأَسَـدِ الْهُـصُورِ؟
خَــضَعَتْ لإِمْرَتِــه الرِّيَــاحُ ... مِــن الْـصَّبَا وَمِــنَ الْـدَّبُوْرِ
فَغَــدَا يَــصْرِفُ مِــن أَعِنَّتِهَــا ... تَــــصَارِيْفَ الْقَــــدِيْرِ

صحيح أن الأبيات في الرثاء وهذا الغرض غالباً ما يتجه به الشاعر للشكوى وتمجيد المفقود، لكن ما هي العبرة المستفادة من مثل هذه الحادثة؟

لم يبين أو يوضح حافظ،وهذا التوضيح فقدناه في الأبيات التالية[٢]:

كُــلَّ يَــوْمٍ نَبْــأَةٌ تَطرُقُنَــا ... بِعَجِيْــبٍ مِــن أَعَاجِيْــبِ الْعِــبَرْ
أُمَــمٌ تَفْنَــى وَأَرْكَــانٌ تَهِــي ... وَعُــرُوْشٌ تَتَهَــاوَى وَسُرُرْ
وَجُيُــوْشٌ بِجُيُــوْشٍ تَلْتَقِــي ... كَــسُيُولٍ دَفَقَــتْ فِي مُنْحَــدَرْ
مَــن رَآَهَــا فِي وَغَاهَــا خَالَهَــا ... صَــبِيَّةً خَفَّــت إِلَى لَعَــب الْأُكَــرْ
وَحُــرُوْبٌ طَاحِنَــاتٌ كُلُّهَــا ... أُطْفِئَــتْ شَــبَّ لَظَاهَــا وَاسْــتَعَرْ
ضَــجَّتِ الأفْــلاكُ مِــنْ أَهْوَالِهَــا ... وَاسْــتَعَاذَ الْــشَمْسُ مِنْهَــا وَالْقَمَــرْ
فِي الْثَّرَى ، فِي الْجَوِّ فِي شَم الْذُّرَا ... فِي عُبَـابِ الْبَحْـرِ، فِي مَجْرَى الْنَّهَـرْ
أَسْرَفْـتْ فِي الْخَلْقِ حَتَّى أَوْشَكُوْا ... أَن يَبِيْــدُوا قَبْــلَ مِّيْعَــاد الْبَــشَرْ
فَاصْــمُدُوا ثُــم احْمَــدُوا اللهَّ عَــلَى ... نِعْمَــةِ الْأَمْــنِ وَطِيْــبِ الْمُــسْتَقَرْ

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم، الجزء الأول، ص ١٧٩.

(٢) ديوان حافظ مرجع سابق، ص٣٠٠-٣٠١.

فوصف الحرب العالمية بشكل عام، قائم على الاستغراب والحيرة، وقد نجد لحافظ مبرراً في هذا الوصف فتلك الحرب لم تكن مصر فيها، مع العير ولا النفير، بل الحياد السلبي، وعندئذ لم يبق لحافظ ، سوى التغني بحب السلامة ونعمة الأمن، والرضى بالبعد عن الأزمات،وراحة البال.

ولكن راحة البال، لا تتناسب معها الأبيات التالية[1]:

مَـــالِي أَرَى الْأَكْـــمَامَ لَا تُفَـــتَحُ	وَالْـرَّوْضَ لَا يَـــذْكُو وَلَا يَـــنْفَحُ
وَالْطَّـــيْرَ لَا تَلْهُـــو بِتَـــدْوِيمِهَا	فِي مُلْكِهَـــا الْوَاسِـــعِ أَو تَـــصْدَحُ
وَالْنَّيْـــلَ لَا تَـــرْقُصُ أَمْوَاهُـــهُ	فَرْحَـى وَلَا يَجْـرِي بِهَـا الْأَبْطَـح
وَالْـــشَّمْسَ لَا تُـــشْرِقُ وَضَّـــاءَةً	تَجْلُـــو هُمُـــوْمَ الْـــصَّدْرِ أَو تُنْـــزَحُ
وَالْبَـــدْرَ لَا يَبْـــدُو عَـــلَى ثَغْـــرِهِ	مِـــن بَـــسَمَاتِ الْـــيُمْنِ مَـــا يَـــشْرَحُ
وَالْـــنَّجْمَ لَا يُزْهِـــرُ فِي أَفْقِـــهِ	كَأَنَّـــــه فِي غَمْـــــرَةٍ يُـــــسْبَحُ

فمعاني الحيرة ورؤية الأمور بشكل مبالغ فيه، يميل للسوداوية ، جزء رئيس من شعر حافظ، و « كذلك كانت نفسه، وكذلك كانت الصلة بينه وبين الناس، فليس غريبا أن تقع الكوارث من نفسه، أشد وقع، وأن تثير فيها عواطف لذاعة من الألم والحسرة ، ومن الحزن واللوعة، وليس غريبا أن ينطق لسانه بالشعر في تصوير هذه العواطف، فيبلغ من ذلك ما يريد في غير مشقة ولا عناء،ويصل إلى هذه المنزلة التي لا يصل إليها الشعراء إلا أن يكونوا مطبوعين أو أن تكون الظروف قد واتتهم وأتاحت لهم من أسباب القدرة

---

(١) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٩٤-٩٥.

والبراعة ما يقربهم من المطبوعين، وهي أن يبلغوا بالذين يقرءونهم ويستمعون لهم مثل ما في أنفسهم من الحزن واللوعة ، ومن الحسرة والأسى، فإذا بكوا بكى، معهم الناس صادقين ،وإذا جزعوا جزع معهم الناس مخلصين »[1] كان حافظ صورة صادقة لعصره، وبلده الذي كان يمر بمرحلة انتقالية ، ما بين واقع متردٍ، ومحاولة للنهوض وتجاوز الأزمات والمحن، وهذه الحالة بالذات أصعب وأقسى الحالات ، التي تمر بها الأمم والشعوب.

أما شوقي فله في التأمل بجانبيه الإيجابي والسلبي عدة معان، وهي:

١- أخذ العظة والعبرة من الأمم السابقة.

٢- مقارنة ماضي الأمة بحاضرها.

٣- أحوال الدنيا وصروفها.

٤- خداع الدنيا وزيفها.

٥- أذى الدنيا للبشر.

٦- الاعتراف بصعوبات الحياة، مع حبها.

٧- بث الحزن والشكوى من فواجع الدهر،

٨- بعد ذاتي: يرثي فيه أصحابه، وفاءً لحق الصحبة، وتأكيداً على حفظ الود وحق الأخوة ، مهما تباعدت المصائر.

---

(١) طه حسين، حافظ وشوقي ، منشورات الخانجي وحمدان، ص١٤١.

٩- التسليم والرضى بحكم الله وقضائه.

ولنبدأ مع أولها: أخذ العظة والعبرة من الأمم السابقة لتذكير الأمة، وتنبيهها ،[1] قال:

دُوَلٌ كَالرِّجَالِ ،مُرْتَهَنَاتٌ	بِقِيَامٍ مِنَ الجُدُوْدِ وَتَعسِ
وَلَيَالٍ مِن كُلِّ ذَاتِ سِوَارِ	لَطَمَتْ كُلَّ رَبِّ (رُوْمٍ) (وَفُرْسِ)
سَدَّدَتْ بِالْهِلَالِ قَوْسًا وَسَلَّتْ	خِنْجَرًا يَنْفُذَان مِن كُلِّ تُرْسِ
حَكَمْت فِي الْقُرُوْنِ (خَوْفُو) و(دَارا)	وَعَفَت (وَائِلَا) وَأَلْوَتْ (بِعَبْسِ)
أَيْن (مَرْوَانُ) فِي المُشَارِقِ عَرْشٌ	أُمَوِيٌّ وَفِي المُغَارِبِ كُرْسِي؟
سَقِمَت شَمْسُهُم ، فَرَدَّ عَلَيْهَا	نُوْرَهَا كُلُّ ثَاقِبِ الرَّأْيِ نَطَس
ثُم غَابَتْ وَكُلُّ شَمْسٍ سِوَى هَاتِيـ	ـك تَبْلَى ،وَتَنْطَوِي تَحْتَ رَمْس

فتأمل شوقي مصائر تلك الأمم و« يتساءل عن مكان فرعون الآن وهو من في ماضيه السحيق سائراً في مواكبة الكثير الفخمة، مسجلاً أمجاداً لا تحصى في فتح الممالك وقهر الأمم وجلب النصر والفخر لبلاده »[2] .

---

(١) الشوقيات الجزء الثاني، ص٤٨.

(٢) عبد الله التطاوي سينية البحتري ،، البعد النفسي والمعارضة،، دار غريب، ص ١١٤-١١٥.

وهذا الواقع الأليم كثيرا ما جعله يحن للماضي المجيد[١]:

فَقَـدِيْمًا عَـن وُخْـدِهَا ضَـاق وَجْـهُ ... الأَرْضِ وَانْقَــاد بِالــشِّرَاعِ المَــاءُ

وَانْتَهَـــت إِمْــــرَةُ الْبِحَـــار إِلَى ... الْـشَّرْقِ وَقَـام الوَجَـوْدُ فِـيُمَا يَـشَاءُ

وَبَنَيْنَــا ، فَلَـــم نُخَـــلِّ لِبَـــانٍ ... وَعَلَوْنَـــا، فَلَـــم يَجُزْنَـــا عَـــلَاءُ

وَمَلَكْنَـــا، فَالْمَـــالِكُوْنٌ عُبَيْـــدٌ ... وَالْبَرَايَـــــا بِـــــأَسْرِهِمُ أُسَرَاءُ

ولكن هذه الدنيا لا تدوم على حال،مرة ، علو، ومرة هبوط، وهـذا التغـير والتبدل في الحياة وشئونها، استوقف شوقي، فأبـدي حيرتـه مـن خـداع الـدنيا وزيفها فقال[٢]:

وَلَــوْلَا غُــرُوْرٌ فِي لُبَانِــكِ لَمَ يَجِــد ... بَنُـوْكِ مَـذَاقَ الْـضُّرِّ شَـهْدَ رُضَـابِ

وَلَا كُنْـتِ لِلْأَعْمَـى مَـشَاهِدَ فِتْنَـةٍ ... وَلِلمُقْعَــدِ الْعَــانِي مَجَــالَ وِثَــابِ

وَلَا ضَـلَّ رَأْيُ النَّاشِـئِ الْغِـرِّ فِي الْـصِّبَا ... وْلا كَــرَّ بَعْــدَ الْفُرْصَــةَ المُتَــصَابِي

فالإنسان ما بين الأماني الصعبة والخيالية، يتطلـب المحـال ويعـاني الكثـير من الصعوبات ومع ذلك لا ينتهي ولا يرتـدع، ومـع ذلـك يحـب الحيـاة بكـل أوجاعها ومراراتها[٣]:

نُرِيَهُــا فِي الْــضَّمِيْرِ هَــوًى وَحُبًّــا ... وَنُـــــسْمِعُهَا الْتَّـــــبَرُّمَ وَالمُـــــلالا

ولكـن كثـرة خيبـات الأمـل والمعانـاة تـدفع الـشاعر للاعـتراف بـالواقع

---

(١) المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٧.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٢٩.

(٣) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٨١.

والشكوى والأسى[(١)]:

وَمَـا سَـلِمَ الْوَلِيـدُ مِـنَ اشْـتِكَاءٍ ... فَهَـلْ يَخْلُـو المُعَمَّـر مِـن أَذَاة؟
هِـي الْـدُّنْيَا، قِتَـالٌ نَحْـنُ فِيْـه ... مَقَاصِـدُ لِلْحُـسَامِ وَلِلقَنَـاةِ

وهذا في الظروف العادية، إلا أن للدهر فواجع لا رادلها، وعندها يتجه للرثاء،ورثاء شوقي غالبا ما يدور حول معنيين رئيسيين:

١- رثاء الأصحاب، وفاءاً لحقهم ودواما على ودهم وتقديرهم، مع نزعة تأملية في الحياة والموت.

٢- رثاء الشخصيات العامة:

وتخليص لأعمالها النبيلة والاهتمام « بالقضايا التي كان المتوفي نصيرها في حياته »[(٢)].

قال شوقي[(٣)]:

يَـا غَـائِبِيْنَ وَفِي الجُـوَانِحِ طَـيْفَهُم ... أَبْكِـيْكُمُ مَـنْ غُيِّـب حُـضَّارِ
بَيْنِـي وَبَيْـنكُمُ وَإِن طَـالَ المُـدَى ... سَـفَرٌ سـأَزمِعُه مَـنَ الْأَسْـفَارِ

فإن طال البعد والغياب، فذكراكم الطيبة لا تمحي، فذكركم الطيب عمركم الثاني الذي لن ينساه، الأصحاب والأجيال من بعدكم وهذا في

---

(١) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص٣٨.

(٢) س، سوميخ، الشعراء الإحيائيون العرب، ترجمة أحمد الطامي، ص٩٢.

(٣) المرجع السابق، الجزء الثالث،ص٧٦.

واجب الصداقة، ولكن بعض الشخصيات تعدى تأثيرها البيئة المحيطة بهم ، إلى الوطن بأكمله ، قال شوقي[١]:

شَيَّعُوا الشَمْسَ وَمَالَوا بِضُحَاهَا وَانْحَنَى الشَّرْقُ عَلَيْهَا فَبَكَاهَا
لَيْتَنِي فِي الرَّكْبِ لَمَّا أَفْلَتْ (يُوشَعٌ) هَمَّتْ ،فَنَادَى فثْنَاهَا

وما أصعب فقد مَنْ خدموا الوطن ، بإخلاص وتفان لا لشيء سوى، حب الشعب،والأرض التي عاش وترعرع في أرجائها، وعندما يُفْقَدُ لا يفقده الأهل والأصحاب ، بل[٢]:

وَدَّعَ الْعَدْلُ بِهَا أَعْلَامَه وَبَكَتْ أَنْظِمَةُ الشُّوْرَى صُوَّاهَا
حَضَنَتْ نَعْشَكَ وَالْتَفَّتْ بِه رَايَةٌ كُنْتَ مِن الذُّل فِدَاهَا

وفي مثل ذلك الوضع،يتجه الشاعر للتأمل في الموت والحياة وعبرهما[٣]:

كُلُّ حَيٍّ عَلَى الْمُنِيَّة غَادِي تَتَوَالِي الرِّكَابُ وَالْمُوْتُ حَادِي
ذَهَبَ الْأَوَّلُونَ قَرْنًا فَقَرْنًا لَمْ يَدُمْ حَاضِرٌ وَلَمْ يَبْقَ بَادِي

فهذا حال الحياة، فناء وأجل مواف،وإن طال العمر،ومع يقينية هذا المعنى وبديهيته إلا أن البعض يحمل الأمر مالا يحتمل!!

« هذا مما نحا فيه فيلسوف الموت منحى الابتكار، ونزع فيه إلى الاستقلال بالرأي،ومعناه أحط من ذلك معدنا، والجيد منه لا يعدو أن يكون من حقائق

(١) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص١٧٤.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١٧٦.

(٣) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٥٥.

التمرينات الابتدائية »[١]:

فالمعنى يتحدث عن أمر معلوم بالبديهة وحاصل لكل فرد على وجه المعمورة،وكل ما أراده شوقي التذكير به، وتنبيه الغافلين،وما أكثرهم وأكثر شطحاتهم في حقيقة مفروغ منها، لا تحتاج لتأويلات بعيدة ومتعمقة ، كالأفكار والمعاني العقلية والفكرية والسياسية.

وهذه الحقيقة البديهية كثيراً ما تفجع الشاعر ،وعندئذ يتجه لتخفيف وقعها على النفس، بمحاولة التسليم بقضاء الله وقدره وتناسي الهموم والأحزان[٢]:

كُـــل مُـــسِرفٍ جَزَعًـــا أَو بُكًـــى ، سَيَقْتَـــصِدُ
وُالزَّمَـــانُ سُـــنَّتُه فِي الـــسَّلْو يَجْتَهِـــدُ

وهـذا الحـزن ، خاصـة في حالـة وقـوع الفاجعـة، قـد لا ينفـع معـه التـصبر والتجلد،وخير معين حينئذ، الالتجاء لله عز وجل والرضى بحكمه[٣].

إِلَى اللهِّ أَشْكُو مِنْ عَوَادِي النَّوَى سَهْمًا أَصَابَ سُوَيْدَاءَ الْفُؤَادِ وَمَا أُصْمَي

على أية حال لشوقي في الرثاء، معنيان فيهما تجديد وأصالة:

١- رثاء الشخصيات العامة، والعلماء، ومدحهم في المجال الذي نبغوا فيه، فابتعد عن التمجيد للموتى بالمعاني العامة والشائعة منذ القدم.

(١) عباس محمود العقاد، الديوان،ص١٢.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص٥٩.

(٣) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص١٤٦.

٢- كثرت المعاني الإيمانية « لتنشر ظلالها على أبيات »[1] على المطالع والمقدمات ذات البعد التأملي.

وعلى العموم تميز هذا النوع من المقدمات عند حافظ وشوقي ، بلغة تقريرية وصفية ، تبتعد عن التحليل وطرح الإشكاليات ومحاولة فك طلاسمها .

(١) عبد الله التطاوي، التراث والمعارضة عند شوقي،دار غريب، ص٥٩.



الفصل الثاني

التشكيل الفني

الألفاظ والتراكيب :

« في كل الآداب يوجد أسلوب شعري مختلف عن اللغة القياسية . هذه حقيقة مؤكدة بالنسبة للغة الشعر الإحيائي لأن أسلوبه الشعري ليس " مستوحى " من الأدب المعاصر بل بالتأكيد من الأزمنة القديمة . البراعة في الشعر الإحيائي تتطلب من الشاعر أن يكون متمكِّناً من اللغة القديمة بل أيضاً ذاكرة ممتلئة بالنصوص الشعرية القديمة . الشعراء الإحيائيون كثيراً ما يقولون لنا كيف أنهم في شبابهم حفظوا دواوين بأكملها للشعراء العرب القدماء وعادة ما يكون ذلك بنصيحة من أساتذتهم أو شعراء أقدم منهم . القصائد القديمة يفترض أن تقوي ملكة الشاعر ، لكن الحقيقة أنها تعمل كمخزون يستعير منه فعلياً طيلة حياته الأدبية . هذه الاستعارات ليست محصورة في الكلمات والتعبيرات لكنها تشمل أيضاً أبنية الجمل والتعبيرات التي تمتد لتشمل أبياتاً أو أشطراً بأكملها »[1] .

هذا التأثر بدأ عند الشعراء الثلاثة في محاولة المجاراة وإثبات الذات ، فبقدر قرب الشاعر من القدماء وربط صيغه وأسلوبه وألفاظه بهم ، يكون تميزه وإثبات مقدرته الشعرية .

وأول مظاهر هذا التقارب ، تظهر في الشغف بترديد (أسماء أعلام شعرنا القديم أو الاكتفاء بالإشارة إليها ـ وكأنهم ـ يضربون ـ بذلك في جذور الزمن

---

(١) س . سوميخ ، الشعراء الإحيائيون العرب ، الأدب العربي الحديث ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ص ١٢٢ .

بحثاً عن الأصول والمقومات) [١] من خلال تذكرهم أو تذكر ما عرفوا به ، أو هو نوع من الحنين للماضي ، بكل أسمائه ورموزه .

قال البارودي [٢] :

فَأَقْبَلْ وَصَاتِي ، وَلاَ تَصْرِفْكَ لاَغِيَةٌ   عَنِّى ، فَمَا كُلُّ رَامٍ مِنْ بَنى ثُعَل

فوجِّه الأمر لمستعمه بطلب المعالي ، من صاحبها ، وعدم أخذها من غير العارفين بها ، وتأكيداً على الوصاة ذكر بني ثعل وهم قوم من طي عرفوا بمهارة الرماية ، فكأن ذلك الاسم القديم اقترن عند البارودي بمعنى القوة .

ويقول أيضاً [٣] :

فَـوَيْلَهِّمَا مِـنْ نَظْـرَةٍ مَـضْرَحِيَّةٍ   رُمِيتُ بِهَا مِنْ حَيْثُ وَاجَهَنِي الأَثْلُ

فتسمية نظرة الفاتنة ، بلفظ يطلق على الصقر ونظرته ، في غير محله ، لأن نظرة الصقر حادة ، خاطفة تستفز وتبعث الرعب ، ونظرة الفاتنة هادئة فاترة ، تبعث الرضى وتجذب القلوب .

وقد يأتي بلفظ يلائم سياق الأبيات [٤] :

وَكَـمْ لَيْلَـةٍ سـاوَرْتُهَا نَابِغِيَّـةٍ   سَقَيْتْني بِـمَا مَجَّتْ شِفَاهُ الأَرَاقِمِ

---

(١) عبد الله التطاوي ، التراث والمعارضة عند شوقي ، دار غريب للطباعة والنشر ، ص ١٧ .

(٢) ديوان البارودي ، الجزء الثالث ، ص ١٣ .

(٣) ديوان البارودي ، الجزء الثالث ، ص ٤٨ .

(٤) المرجع السابق ، الجزء الثالث ، ص ٢٨٥ .

فوصفه عنفوان ليلته ، ومفاجئة الهموم والأحزان لنفسه ، قريب من بروز النابغة وتميزه بين شعراء الجاهلية في وصف ليل الهموم والطويل ، فجاءت بدون مقدمات وأمارات تدل على ذلك النبوغ .

وهذا عند البارودي ، ولحافظ أسلوب قريب منه قال حافظ [١] :

لاَ تلُمْ كَفِيِّ إذا السَّيْفُ نَبَا صَحَّ مِنِّي العَزْمُ والدَّهْرُ أَبَى

فكلمة السيف وإن كانت قديمة وارتبطت بدلالة مادية تعني الأدلة المستخدمة في الحرب ، إلا أنها مع مرور الوقت تغيرت دلالتها إلى دلالة معنوية يقصد بها معنى القوة والصرامة . وتلك اللفظة وإن كانت تحمل عمومية ودلالة صالحة لكل زمان ، إلا أَنّ حافظاً ربما ضيق دلالة ألفاظه فأتى بلفظ قديم ذي دلالية دينية [٢] :

فما حَظٌّ (ابنِ داوُدٍ) كحَظِّى ولا أُوتِيتُ منْ عِلْمِ العَلِيمِ

وفي هذا البت نلحظ فرقاً بيِّناً في التعامل مع الألفاظ والرموز القديمة بين البارودي وحافظ . وهذا الفرق يكمن في اتساع نظرته للتراث بكل جوانبه الدينية والتاريخية والثقافية ، فلم يكتف بتناول التراث من الجانب النفسي المتمثل في البحث عن الرموز والألفاظ التي تعني بجانب القوة والفخر مثل ما هو شائع عند البارودي ، ولعل خير مثال على ذلك ـ ما قاله حافظ [٣] :

---

(١) ديوان حافظ ، الجزء الثاني ، ص ٧ .

(٢) ديوان حافظ ، الجزء الأول ، ص ١٦٢ .

(٣) المرجع السابق ، الجزء الأول ، ص ١٦٢ .

تَـضِلُّ بلَيْلِها (لِهْـبٌ) فَتْحِكـي   (بِـوادِي التِّيـهِ) أَقْـوامَ الكَلِـيمِ

فذكـر لهباً وهي قبيلة من قبائل العرب كـان يـضرب بهـا المثـل في العيافـة والزجر ، ومع تلك المعرفة إلا أَنَّها لو مـرت بـوادي التيـه لفقـدت قـدرتها عـلى التكهن كحال الشاعر عندما فقد صوابه من فتنة العيون .

وخيرمثال يوضـح سـعة حـافظ في تعاملـه مـع أسـماء القـدماء والاقتبـاس منهم ، قوله [1] :

(وكم ذا بِمْصَر مِن المُضْحِكات)   كـما قـال فهيـا (أَبُـو الطَّيِّـبِ)

إنه الأسلوب الواضح والصريح ، والتعامل مع رموز التراث تعاملاً بعيداً كل البعد عن التكلف والتصنع ، والمرتبط بالواقع ، « وهو في ارتباط شاعريته بالحاضر من الحياة ارتباطاً يملأ شعره حياة وفيضاً يتصل في متانة أسلوبه ونبل معانية بفحول شعراء الماضي ممن لا تزال لهم في أعـماق نفـوس العربيـة جيمعـاً أكبر القداسة »[2] .

ولشوقي في الألفاظ دلالات أعم ما بين دلالة :

١) أدبيّة .

٢) علمية .

٣) اجتماعية .

---

(١) المرجع السابق ، الجزء الأول ، ص ٢٥٧ .

(٢) محمد حسين هيكل ، الأدبُ والحياة المصرية ، دار الهلال ، ص ١١٣ .

٤) رمزية .

٥) تاريخية .

٦) إسلامية .

٧) ألفاظ مباشرة فيها بساطة وبعد عن التكلف .

قال شوقي [١] :

يُزرِى قَرِيضِ زُهَيْراً حين أَمدحُه ولا يقاسُ إلى جودي لدَى هَرِم

فذكر (زهيرا في ثنايا مدحته لرسول الله ﷺ بعنوان : " نهج البردة " وكأنه لم يشأ أن يذكر كعباً أبنه وهو صاحب البردة الأولى ، وكأنما آثر أن يمتد إلى الأصل ليذكر أباه من خلال ما عرف عنه من فحولته الشعرية وحولياته ، وزعامته لمدرسة الصنعة الجاهلية من أقطاب " عبيد الشعر ") [٢]، وهذه الالتفاته للأصل ، جعلته ، يذكر اسم أحد أهم أقطاب علماء العرب في العلم [٣] .

دارُ (ابنِ سِينَا نُزِّهَتْ حُجُراتُها عن أَن تَضُمّ ضَلالةً ومجُونا

وإن كانت هذه الألفاظ ، ذات دلالة أدبية وعلمية ، إلا أن شوقياً في تعامله مع التراث لم يغفل الجانب الاجتماعي ، فقال [٤] :

---

(١) الشوقيات ، الجزء الأول ، ص ١٨٢ .

(٢) عبد الله التطاوي ، التراث والمعارضة عند شوقي ، دار غريب ، ص ١٩ .

(٣) الشوقيات ، الجزء الثالث ، ص ١٦٦ .

(٤) الشوقيات ، الجزء الرابع ، ص ١٧ .

في كـلِّ حـاضرة وكـلِّ قبيلـةٍ هِمَـمٌ ذَهَـبْنَ يَـرُمْنَ كـلَّ مَـرام

فذكر لفظة الحاضرة ، والمتبادر إلى الذهن عندئذٍ أن تـذكر كلمـة الباديـة ، ولكن شوقي عدل عن هذه الكلمة لأن دلالتها عامة شاملة ، فتعنى كلَّ مـن لم يسكنوا الحاضرة مـن الرحـل ، وغـير الرحـل ، ولهـذا فـإن كلمـة قبيلـة أدق في الدلالة على الترحل والتنقل ، وهذا الذي قـصده ، الـشاعر في مقابلتـه مـا بـين الحاضرة والانتقال .

وحتى في دلالته على الحاضرة قد يأتي ، لبعض مدنها بأسماء قديمـة بُـدِلَتْ بأسماءٍ صارت أشهرُ من الاسم القديم [(١)] :

ماضرَّ لو حَبسوا الرَّكائبَ ساعةً وثَنْوا إلى الفُسطاطِ فضلَ زِمام ؟

وكلمة الفسطاط مع ذكر الركائـب وثنـى الزمـام ، ألفـاظ رمزيـة عنـى بهـا الفخر بالجيوش التي فتحت أرض الكنانة وما تلاها مـن ديـار جابتهـا طلائـع الخيـل الإسـلامية ، وللألفـاظ ذات الدلالـة الإسـلامية أهميـة كـبرى عنـد شوقي [(٢)] :

لزِمتُ بابَ أَمير الأَنبياءِ ، ومَنْ يُمْسِكْ بمِفتـاح بـاب الله يغتـنِم
فكلُّ فضلٍ ، وإحسانٍ ، وعارفـةٍ مـا بـين مـستلم منـه ومُلتـزم
علقتُ من مدحِه حبلاً أعزُّ بـه في يوم لا عِزَّ بالأَنسابِ واللُّحَم

فأكد على التزامه بهدى الرسول ﷺ ، ولقبه بأمير الأنبيـاء، تكـريماً لأسـمه

(١) المرجع السابق ، الجزء الرابع ، ص ١٨ .

(٢) المرجع السابق ، الجزء الأول ، ص ١٨٢ .

وتمييزاً له عن بقية الرسل ، واتباعاً له في يوم لا عز فيه ولا نسب ، والعز والنسب في تراثنا العربي كثيراً ما اقترن بالقوة والأصالة [١] :

بالسيفِ ، والسحر المُبين ،وبالطِّلَى ... حَمَلا عَلَيَّ ، وبالقَنا المَشبوك

فالسيف رمز القوة المادية ، والفصاحة دليل القوة المعنوية ، والخمر وما تفعله من لذة للنفس وانطلاقها ألفاظ لطالما عنت عند الشعراء حالةالقوة والفتوة ، وهذه الحالة ليست بدائمة ، فربما أعترى الشاعر بعض الضعف [٢] :

أَثْنِ عنانَ القلبِ ، واسْلَمْ به ... من رَبْربِ الرملِ ، ومن سِرْبِهِ

فوصف ضعفه أمام الظبى ، ولقبها ، وسماها ، بلفظ قديم ، وهذا اللفظ بهذا الأسلوب مُوغِلٌ في البعد عن لغة العصر ، وألفاظه ، وأساليبه [٣] .

وقد حاول البعض تبرير هذا التوظيف للفظ (ولكن " شوقي " حين يستخدم هذه الأشياء ، يعلم أنّها قديمة ، غير أنّه لا يعنيها بذاتها ، كما هي في الشّعر القديم ، وإنما يتّخذ منها رموزاً مفرّغة من هذه المعاني ، حاملة دلالات متجددة تلائم عصره ، ويجد في استخدامها في شعره نكهة ، بماتحمل من ظلال ، وجمالاً بما اكتسبت في رحلتها الأدبية ، ووقاراً يستمد من عبق الماضي) [٤] .

فنقول لتوظيف الرمز ودلالته حدود معيَّنة ، إن تعداها فقد أهميته ودلالته

---

(١) الشوقيات ، الجزء الثاني ، ص ٨١ .

(٢) الشوقيات ، الجزء الأول ، ص ٦٧ .

(٣) انظر : عباس محمود العقاد ، الديوان ، ص ٣٧ .

(٤) محمود إسماعيل عمار ، المعركة الأدبية بين العقاد وشوقي ، دار عالم الكتب ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م ، ص ١٠٦ .

المقصودة ، فإذا كان الرمز يحمل بُعداً ثقافياً أو معرفياً عاماً ، حَسُنَ توظيفه ، واستخدامه في دلالات متعددة ، أما إن كان للرمز دلالة محددة ترتبط بواقع وتجربة تستمد من حياة الشاعر ، فهنا يفقد الرمز [1] تلك الأهمية وتصبح التجربة هي المحك لتقويم صحة استخدام الرمز والأسلوب ، فالوقوف على الطلل أسلوب عام يحمل دلالات متعددة وحينئذٍ لا يؤخذ على الشاعر وقوفه على الطلل ، ولكن إن بكى وناجى طللاً لم يشاهده ولم يعش بين جنباته ، هنا يصبح بكاؤه أقرب ما يكون للتصنع ، وكما قيل (ليست النائحة كالثكلى) ، ونفس الأمر في الغزل ، فما الداعي لشاعر في القرن العشرين للتغزل والبكاء على فقد ليلى ، أو أسماء ، أو الظبية المرتجة الأرداف !! غير التقليد والتصنع . وهذا التقليد في استخدام الألفاظ ، عادله شوقي مرة أخرى ، ولكن بأسلوب مختلف فيه بعد عن الألفاظ والدلالات ذات المحتوى الجاد .

قال شوقي [2] :

صــدّاحُ ، يــا ملــكَ الكَنــا	**رِ ، ويـــا أَمـــيرَ البُلبـــلِ**
قــد فــزتُ منــك (بمعبــد)	**ورُزقــتُ قــربَ (الموصــلى)**
وأُتـــيحَ لي (داودُ) مِـــز	**مـــاراً ، وحـــسن تُّرتـــل**
فـــوق الأَسرةِ والمنـــا	**بـــرقطٌّ لم تترجّـــل**
تهتـــز كالـــدينار في	**مُـــرْتَجِّ لَحْـــظِ الأَحـــولِ**

---

(١) انظر : عباس محمود العقاد ، حياة قلم ، دار الكتاب العربي ، ط ١٩٦٩م ، ص ٣٣٧ .

(٢) الشوقيات ، الجزء الأول ، ص ١٦٥ .

وإذا خطــــرتَ عـــلى المـــلا عـــــبِ ، لم تـــــدع لمثّــــل
ولـــك ابتـــداءات (الفـــرز دقِ) ، في مقـــاطع (جـــرول)

فأشاد ببعض من عرفوا بحسن الصوت المقسم، ثم أعقب ذلك بذكر الفرزدق ، وجرول ، والمعروف والمتعاهد عليه أن لا يذكر الفرزدق إلا ويذكر معه صاحبه جرير ، ولكن عدل عن ذكر جرير إلى ذكر الحطيئة مسايرة للقافية، وهذه المسايرة قد تتجه بشوقي إلى ألفاظٍ فيها غرابة ، عن الألفاظ المعروفة ، قال شوقي [1] :

جرحٌ على جرحِ حَنانَكِ (جِلَّقُ) حُمِّلْتِ ما يُوهِي الجبالَ وُيْزهِقُ

فلفظة (جِلَّقُ) ، فيها غرابة ونبو .

ألم يجد شوقي من أسماء دمشق القديمة والمعروفة ، سوى هذا الاسم !

لفظ في غير محله ، لم يأت به شوقي إلا مسايرة للقافية والوَلَعِ بالتصريع في مطالع القصائد وعلى أية حال كثرت الألفاظ ذات الدلالة الموغلة في القدم عند الشعراء الثلاثة بشكل عام ، وبشكل أخص في المقدمات الطللية والغزلية، وبشكل أدق في مقدمات قصائد المعارضة ، وهذا عن الألفاظ ، أما عن التراكيب ، فللشعر العربي تراكيب معروفة منذ القدم منها :

١) « من الظواهر التراثية في شعر البارودي ، خطاب الصاحبين ، وهو سنة اتبعها القدماء كامرئ القيس ، وأبي تمام والمعري ، وفي العصر الحديث

(١) الشوقيات ، الجزء الثالث ، ص ١١٠ .

أتبعها أحمد شوقي في بعض الأبيات ، وهو تلميذ البارودي » [١] .

قال البارودي [٢] :

قِفَـابِي قَلِـيلاً وَانْظُـرَا بِيَ ، أَشْـتَفِى بِلَثْمِ الحَصَى بَيْنَ اللِّـوَى فَالنَّعَـائِمِ

فبدأ بالأمر بالوقوف على عادة القدماء ، للثم الحصى ، ولكن أين ؟

بين اللوى والنعائم ، وهي أسماء لمواضع غير معروفة ، فتكفي غرابة هذه الأسماء ، دليلاً يسوقه الشاعر مؤكداً فيه سعة معرفته ببلاد العرب وأسمائها غير المتداولة !!

وقد يعدل البارودي عن خطاب الصاحبين ، إلى القوم جميعاً ، فقال [٣] :

سَلُوا عَنْ فُؤادِي قَبْلَ شَدِّ الرَكائِبِ فَقَدْ ضاعَ مِنىِّ بَيْنَ تِلْكَ المَلاعِبِ

فوجه سؤالاً عاماً لكل الركب ، للبحث عن فؤاده ، والذي لم يضع منه في ملعب واحد ، بل في ملاعب متعددة !

وقد يغير البارودي في مخاطبته للركب من السؤال ، إلى التكلم ، فالسؤال وحده لا يكفي [٤] :

---

(١) جمعه محمد محمود ، الصورة الفنية في مختارات البارودي (ملامحها وتطورها) ، مكتبة بستان المعرفة ، ط ٢٠٠٨م ، ص ٢٨٥ .

(٢) ديوان البارودي ، الجزء الثالث ، ص ٢٩٥ .

(٣) ديوان البارودي ، الجزء الأول ، ص ٥٨ .

(٤) المرجع السابق ، الجزء الثالث ، ص ٢٩١ .

أَقُولُ لِرَكْبٍ مُدْلِجِينَ ، هَفَتْ بِهِمْ رِيَاحُ الكَرَى ، مِيلِ الطُّلَى والعَمَائِمِ

وقد يتجه لنداء الركب ، وتمنى الاستماع منه ، قال [1] :

فَيَا لَسَرَاةِ القَوْمِ ! دَعْوَةُ عائِذٍ أَمَا مِنْ سَمِيعٍ فِيكُمُ فَيْجِيرُ ؟

وهنا ملاحظة أحب أن أنوه بها ، وهي أن القدماء في خطاب الرفيقين أو الركب ، غالباً ما كانوا يأتون بهذا الخطاب في مطالع القصائد ، أما البارودي ، فقد غيَّر في هذا الأسلوب ، فمرة يأتي مطلعاً للمقدمة ومرة في ثناياها ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر نَوَّع البارودي أيضاً في الخطاب ما بين أمر وتمنى مع تعميم الخطاب ، فلم يكتفِ بمخاطبة رفيقين ، بل كثيراً ما خاطب الركب والقوم على وجه العموم .

بقيت ملاحظة وهي : أَنَّ مخاطبة رفيقين أو أكثر ، ليست على العموم ، ظاهرة تراثية ، ولكن التراثي في هذه الظاهرة هو اقتران مخاطبة الرفيقين بالوقوف على الطلل ، أو التوجه بالخطاب للقافلة .

٢) سؤال الديار واستعجامها :

قال البارودي [2] :

أَسَلُ الدِّيَارِ عَنْ الحَبِيبِ وَفِي الحُشَا دَارٌ لَهُ مَأْهُولَةٌ وَمَقَامُ ؟

فسأل عن الديار ، وكرر هذه اللفظة مع تغيير في صيغتها مرة أخرى ،

(١) المرجع السباق ، الجزء الثاني ، ص ٢٨ .

(٢) ديوان البارودي ، الجزء الثالث ، ص ٣١٥ .

تأكيداً على أهمية سؤاله ، ولكنه قدم كلمة الديار ، على كلمة الحبيب ، والعرب دائماً تقدم في كلامها اللفظ الذي هم بشأنه أعنى [(١)] ، وبدلالته أخص ، وفي هذا التقديم دلالة عن أن الحبيب قد يتغير وده ، ومحله ، ولكن الدار التي جرت في ربوعها ذكريات للهوى والغرام أكثر ثباتاً من الحبيب ، وإن طال بها العهد .

أما شوقي فقد بعد عن السؤال المباشر إلى النداء [(٢)] :

أُنادي الرسمَ لو مَلَكَ الجوابا   وأَجزيهِ بدمعيَ لو أثابَا

فبدأ بالهمزة ونادى الرسم ، فنوع في خطابة للطلل ما بين سؤال ونداء أراد من ورائهما تأكيد الإجابة والإلحاح في التأثير والاستجابة .

وهذا السؤال للديار يعد أسلوباً قديماً إذا كان المقصود به طللاً بائداً ، لم يقف عليه الشاعر ، وقوفاً حقيقاً ، أما إن كان الشاعر قد وقف على طلل حقيقي فهنا لا يدخل في باب التقليد ، مثل وقوف شوقي على قصور الحمراء في سينيته .

٣) ومن تلك الظواهر التراثية : الاهتمام بالمحسنات البديعية ، فصحيح أن العناية بتلك المحسنات والمبالغة في استخدامها ، كانت سمة عامة لشعراء

---

(١) انظر : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، ط ١٤٠٤هـ ، ص ١٠٨ .

(٢) الشوقيات ، الجزء الأول ، ص ٥٩ .

العصر الوسيط ، وما تلاه من عصور ، إلى ما قبل عصر البارودي فغير في أسلوبه وخالف تلك الطريقة ، إلاّ أَنَّ التغييرات في حركة الشعر عبر الزمن ، لا تأتى بشكل فجائي جذري منبت الصلة بما قبله ، فمهما بلغ التغيير في كيفيته ودرجته ، ونوعه ، فلن يمحو كل آثار المرحلة السابقة له ، فبين فترة وأخرى قد تظهر بقايا ورواسب من ذلك الماضي القريب .

قال البارودي (١) :

فَلَيْسَ الهَوَى سَهْلاً ، فَأَلْوِي عِنَانَهُ   وَإِنْ كُنْتُ يَوْمَ الرَّوْعِ ذَا مِرَّةٍ أَلْوَى

فأتى بالجناس بين (أَلوي) و (ألوى) ، ولكنه جناس متكلف تعمدّ الشاعر الإتيان به بشكل لا يضيف إلى البيت جمالاً ، ولا يزيد في معناه .

قال حافظ (٢) :

على أنّني لا أَرْكَبُ اليَأسَ مَرْكَباً   ولا أكْبِرُ البَأساءَ حِينَ تُغِيرُ

وجاء الجناس الناقص بين (أركب) و (مركبا) ، ولم يضف الجناس إلى المعنى إضافة تذكر ، بل جاء متكَلّفاً ، فليس في قوله (مركباً) زيادة على ما أفاده قوله (لا أركب اليأس) .

---

(١) ديوان البارودي ، الجزء الرابع ، ص ١٩٠ .

(٢) ديوان حافظ ، الجزء الأول ، ص ٣٢ .

قال شوقي [(١)] :

وأَجْملوا الصبرَ في جِدٍّ وفي عمل   فالصبر ينفعُ ما لا ينفعُ الجزَع

فطابق بين (الصبر) و(الجزع) ، وقابل بين (ينفع) و (لا ينفع) ، وهو وإن كان أَقلَّ تكلّفا مما سبق عند صاحبيه لكنه لا يبتعد عن قوليهما كثيراً .

والأبيات الثلاثة السابقة ، تعطينا صورة مبسطة عن كيفية تعامل البارودي وحافظ وشوقي مع تلك المحسنات ، ويتضح هذا التعامل في المعاني والتراكيب الجزلة التي وشحوها بتلك المحسنات ، ولم تكن تلك المحسنات البديعية غاية لذاتها ، كما كان الأمر عند شعراء العصر الأيوبي والعثماني ، من اهتمامهم المبالغ فيه بتلك المحسنات ، ومحاولة التنميق والاستعراض بتلك الأساليب ، في كل المعاني والأغراض والتراكيب الجزلة منها ، والمبتذلة ، من دون الالتفات للمعنى وطريقة صياغته وتوصيله للمتلقي .

٤) من الظواهر التراثية في العصر العباسي عند أبي نواس ، هجاء الوقوف على الأطلال [(٢)] ، والدعوة لافتتاح القصائد بذكر الخمر .

قال البارودي [(٣)] :

مَالِي وَلِلدَّارِ مِنْ (لَيْلَى) أُحَيِّيهَا   وَقَدْ خَلَتْ مِنْ غَوَانِيهَا مَغَانِيها؟

دَعِ الدِّيَارِ لِقَوْمٍ يَكْلَفُونَ بِهَا   وَاعْكُفْ عَلَى حَانَةٍ كَالْبَدرِ سَاقِيهَا

(١) الشوقيات ، الجزء الأول ، ص ١٤٦ .

(٢) انظر : علي الحديدي ، محمود سامي البارودي ، الطبعة الثانية ، ص ٤٠٥ .

(٣) ديوان البارودي ، الجزء الرابع ، ص ١٦٤ ، ١٦٥ .

فبدأ بالدعوة لترك الوقوف على الطلل ، لأنه عفا وانمحى ، ثم بدأ بيته الثاني بفعل الأمر (دع) على عادة شعراء الجاهلية ف يالتخلص من غرض لغرض آخر ، مع الأمر بالاعتكاف في الحانات .

هذا عن البارودي ، ولحافظ :

طريقة أخرى [١] ، نجدها في قوله [٢] :

فما أَنَا واقِفٌ بُرسُومِ دارٍ أسائِلُها ولا كَلِفٌ بِرُودِ

فدعا لترك الوقوف على الديار ، في مقدمة ذات بعد سياسي ، وهذه الدعوة اختصرها في بيت واحد ـ جاء في منتصف المقدمة ـ وأختلف فيه عن البارودي :

الذي ساق عزوفه عن النهج القديم موشَّى بجناس ناقص بين (غوانيها) و (مغانيها) ، ورغم أَنَّ الصنعة واضحة فيه لكنه لم يكن متكلَّفاً كما سبق . وخلا بيت حافظ من المحسنات البديعية ، وجاء في لغة مباشرة كما أنه ـ أي حافظ ـ :

١) لم يُسمِ أهل الديار ، فعمم اللفظ وأتى به مجرداً .

٢) نفى الوقوف ، والمسائلة للطلل بضمير المتكلم .

---

(١) انظر : عبد الحليم الجندي ، حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ، ص ١٠٦ .

(٢) ديوان حافظ إبراهيم ، الجزء الثاني ، ص ٣١ .

٣) لم يقابل في دعوته تلك بين النفي والنهي عن الوقوف على الطلل ، والأمر بارتياد الحانات .

والبارودي وحافظ وشوقي ، وإن كانوا في كثير من ألفاظهم وتراكيبهم ، قد استلهموا التراث ، إلا أن هذا لا ينفي جهودهم ودورهم الرائد في بعث الأدب العربي من سُبَاته العميق ، ففي مثل ظروفهم كان تقليد (١) القدماء ومعارضتهم أسلوباً جديداً ، مخالفاً للسائد السابق على ذلك العصر ، والتقليد في الألفاظ والتراكيب والصور ، أخف بكثير من التقليد في المعاني .

(١) انظر : محمد حسين هيكل ، الأدب والحياة المصرية ، ص ٦٠ .

ألفاظ وتراكيب مختلفة :

في دراسة الألفاظ والتراكيب لأي شاعر ما ، من أهم الأمور التي ينبغي الاعتناء بها ، معرفة عصر ومجتمع ذلك الشاعر ، فـ (الألفاظ مظهر من مظاهر الحالة الحضارية التي يعيشها المجتمع ، إذ إنها وحدة اللغة التي تكون بتآلفها مع غيرها من الألفاظ ، البناء اللغوي والتعبيري ، الذي يدل على حالة حضارية ما) [١] وهذه الحالة الحضارية لها تأثير على التراكيب والصياغة .

وتتجسد هذه الحالة الحضارية في ثلاثة أمور رئيسية أثَّرت على شعر البارودي وحافظ وشوقي :

١) معايشة الشعراء لواقع مجتمعاتهم ، والتفاعل مع قضاياها وهمومها .

٢) دور وسائل الإعلام ، وخاصة الصحافة والمجلات والدوريات في الحركة الأدبية ، مما حدا بالشعراء إلى تقريب أساليبهم وألفاظهم من الجماهير .

٣) الاتصال الثقافي بالعالم الخارجي .

وهذه المؤثرات ظهرت في المقدمات ذات البعد السياسي والاجتماعي ، بشكل أدق وأخص ، فذكروا العديد من الألفاظ غير المتداولة في الشعر مثل : (الوطن والجلاء والبرلمان والاستقلال وشعب وصحب وأحزاب ... إلخ) .

---

(١) إبراهيم السعافين ، مدرسة الأحياء والتراث ، دار الأندلس ، ص ٣٤٥ .

قال حافظ [1] :

كَـمْ ذا يُكَابِـدُ عاشِـقٌ ويُلاقِـي ... في حُـبِّ مِـصْرَ كثِـيرَةِ العُـشّاقِ
إِنِّي لأَحْمِـلُ في هَـوَاكِ صَـبابَةً ... يا مِصْرُ قد خَرَجَتْ عن الأَطْواقِ
لَهْفِـي عليـكِ مَتَـى أَراكِ طَلِيقـةً ... يَحْمِـي كـريمَ حِماكِ شَـعْبٌ راقِـي

فبدأ المطلع بالاستفهام بـ (كم) لإفادة معنى الكثرة في هذا التساؤل ، مع الاهتمام بالملاءمة بين شطر البيت والقافية بالتصريع ، في كلمتي (يلاقي ، عشاق) ، على عادة العرب في الاعتناء بفخامة المطلع ، وهذا الاعتناء أكَّده بالضمير (إني) وهذا عن حال الشاعر ، أما مقصوده بهذا الحال فقد خاطبه في قوله (هواك) ، وربما فهم من الهوى معنى الثبات والاستقرار ، فأضاف كلمة (صبابة) ، ثم نادى مصر مكرراً اسمها تأكيداً على حبها ، بلفظ غاية في الرقة (أطواق) فمهما بلغ ولوعه من قوة وثبات إلا أن هذا الحب لا يعدُّ كثيراً على مصر المتشحة بأطواق المحبين ، وهذا الحب هو ما حدا بالشاعر للتلهف والتساؤل والتمني ، بساعة التحرر من الأغلال ، على يد الشعب الذي عانى كثيراً من الأهوال ، للنهوض بها وحمايتها من الأخطار ، وإن كان أسلوب حافظ في الأبيات السابقة عاماً [2] مباشراً ، إلا أنه في الأبيات التالية غيرَّ وبدّل في الأسلوب ، فقال [3] :

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم ، الجزء الأول ، ص ٢٧٩ .

(٢) انظر : زكي مبارك ، حافظ إبراهيم ، دار الجيل ، ط ١٤١١هـ/ ١٩٩١م ، ص ١٢ .

(٣) ديوان حافظ إبراهيم ، ص ٦٠ .

فجَرى فيه ما جَرى من حديثٍ   كان بَرْدًا على الحَشَا وسَلاَما
حين قالتْ لأخْتِها بنتُ مِصْرٍ :   إِنكم أمةٌ أَبَتْ أنْ تُضَاما
صَدَق الشاعرُ الذي قال فيكم   كَلِماتٍ نَبَّهنَ منّا النِّياما
رَكِبوا البحرَ جَاوَزُوا القُطْب   موقع النَّيرَينْ خاضُوا الظَّلاما
يَمْتَطون الخُطوب في طَلَب العَيْـ   ـشِ ويَبْرُون لِلنِّضال السِّهاما
فانَبَرتْ ظَبْيَةُ الشآم وقالتْ :   بَعْضَ هذا فقد رَفَعْتِ الشَّآما
أَنْتُمُ الأَسْبَقون في كلِّ مَرْمىً   قد بلغتمُ من كلِّ شيءٍ مَراما
إنّما الشّامُ والكِنانةُ صِنْوَا   نِ رَغْم الخُطوب عاشّا لِزاما

فطابق بين الفعلين (جرى) و (ما جرى) .

ثم أطنب في وصف الحديث (برداً) ، (سلاماً) ، يلي ذلك أكد حديث بنت مصر (إنكم) ، وهذا التأكيد زاده بياناً (تصديق الشاعر) في وقع كلامه الذي نَبَّه النيام ، ولم يقل الشاعر أيقظ ، لأن التنبيه يكون للغافل غفلة بسيطة ، أما الإيقاظ فعلى العكس من ذلك ، وحتى يبين المعنى أكثر أتى بـ (من) التبعيض ، قاصداً من ذلك أن نيام القوم قلة ، والأكثرية غافلة تحتاج لإشارة من بعيد ، إذن قابل بين اللفظين بأسلوب غير مباشر ، وهذا الأسلوب الحواريَّ ، أضفى على الأبيات حيويَّة وتدفقاً ، فبدل أن تمدح بنت دمشق الشام ، وأن تمدح بنت مصر أرض الكنانة ، حصل العكس ، فابتعد حافظ عن المباشرة والتقرير في الأسلوب .

وقد يقترب الشاعر من المباشرة ، ووصف الواقع كما هو ، قال شوقي [١] :

إِلامَ الخُلْفُ بينكُمُ ؟ إِلاما ؟ وهذي الضجَّةُ الكبرى علاما

فتعجب ثم سأل مستنكراً عن أسباب الخلاف ، وكرر السؤال مرةً أخرى زيادة في الإنكار على ذلك الضجيج غير النافع ومستغرباً من زيادته عن الحد ، هذه الزيادة التي جعلته يعيد السؤال مرةً أخرى ، مذكراً ومتحسراً على ما حل بمصر والسودان .

كانت تلك الألفاظ والتراكيب تحمل في طياتها بصمات من الألفاظ والتراكيب العامة ، ولكن للبيئة المحلية ، تأثير في ألفاظ حافظ وشوقي .

قال حافظ [٢] :

وغَشِينا دِيارَكم حَيْثُ شِئْنا فلَقِينا طَلاقةً وابتِساما
وشَرِبنا من نِيلكم فنَسِينا ماءَ لُبْنانَ سَلْسَلا والغَماما

فذكر الزيارة ، وحدد مكانها وهو الديار ، ولم يقل المنازل أو البيوت ، وكما هو معلوم عن حافظ أنه من أهل جنوب مصر ، وفي ذلك الجزء من مصر، تطلق (دار) على مكان استقبال الضيوف ، وكلمة بيت تطلق على مكان النوم في المنزل ، وهذا في البيت الأول ، وفي البيت الثاني قال : (شربنا من نيلكم) والنيل وإطلاق لفظ الشرب على مائة لفظ يراد به التأكيد عند أهل

(١) الشوقيات ، الجزء الأول ، ص ٢٠٩ .

(٢) ديوان حافظ إبراهيم ، الجزء الأول ، ص ٦١ .

الكنانة على مدى حب مصر والتفاني في خدمة أرضها وشعبها ، أَمَا تفضيل ماء النيل على ماء لبنان فهو أمر لا أقدر أن أفتي فيه ، وعند الشاربين الخبر اليقين .

ومثل هذه الألفاظ المحلية كالنيل وتسمية بعضٍ من الأماكن في مصر وردت عند شوقي ، ولكن بألفاظ عامة فضفاضة لا تحمل سمةً محلية مركزة .

وكما وردت عند حافظ وشوقي ألفاظ محليّة ، إلاّ أَنَّ هذا لم يمنعهم من الاتصال بالعالم الخارجي ، والتأثر ببعض ألفاظه فوردت عند حافظ بعض الألفاظ ذات السمة العصرية ، مثل (آذار) سليل البخار ، أمة الصفر) ، وعند شوقي كثرت أمثال هذه الألفاظ ، مثل : (سدل الستار ، رواية ، فصول ، كوك ، السرطان) .

قال حافظ [١] :

وها أمّةٌ (الصُّفْرِ) قد مَهَّدَتْ   لنا النَّهْجَ فآستَبَقُوا المَوْرِدا

فبدأ البيت بهاء التنبيه ، موجهاً كلامه لقومه ، ومذكراً لهم أن الأمة اليابانية ، قد استطاعت أن تنهض وتتعافى من نكباتها ، فما المانع للعرب أن ينهضوا ؟

لا يرى الشاعر موانع ، ولذلك أتى بفعل الأمر (استبقوا) ، حاضاً على العمل للنهوض .

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم ، الجزء الأول ، ص ٢٦٣ .

وإن كان حافظ قد اتَّجه للشرق ، إلاَّ أَنَّ شوقي مال للغرب في بيته التالي [١] :

يا جيرةَ (المنَشِ) ، حَلاَّكم أُبُوَّتُكم   ما لم يُطَوِّقْ به الأبناءَ آباءُ

فنادى أهل بريطانيا ، بماذا ؟

بالجيرة ، مع أَنَّ مفهوم الجيرة وحقوقها ، مفهوم عربي أصيل ، لا يعرفه ولا يهتم به الإنجليز .

ولست أدري !

هل كان شوقي يخاطب الإنجليز ؟ أم قوماً من بني عبس أو غطفان !!

ومثل هذا الغموض في الألفاظ والتراكيب عند الإحيائيين ، مرده لغلبة النزعة التراثية في بعض مظاهرها كالاعتناء بقوة الألفاظ وجزالة التراكيب ، دون أدنى مراعاة للغة العصر ، واهتمامات وثقافة الجمهور العادي .

---

(١) الشوقيات ، الجزء الثاني ، ص ٦ .

الصورة الفنية :

بحث الصورة الفنية العديد من الباحثين ، ومن أهم تلك المباحث ، بحث (تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث) ، وفيه بَيَّن طبيعتها ، وهذه الطبيعة تدور حول (ثلاث حقائق :

١) تحمل القصيدة عدة أفكار أو فكرة واحدة يريد أن يوصلها الشاعر .

٢) يستخدم الشاعر الصور بشكل زائد وغير مستمر تبعاً لوظائف بعينها .

٣) تشكل مجموعة الأفكار والصور رغم انفصالها العمل ككل) [١] ، وتلك الحقائق .

حددت وظيفة الصورة الفنية وألحقتها في شعر الإحيائيين (تبعاً لارتباطها بالفكرة بوظيفتين أساسيتين فهي إما أن تقررها بالشرح والتوكيد والتوضيح ، أو تزينها بالتنميق والتحلية) [٢] ، وعندئذٍ (تتمثل أهمية الصورة الفنية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه ، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ، ونتأثر به . إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلاَّ لأَنَّها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه ، وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه ، هناك معنى مجرد ، اكتمل في غيبة من الصورة ، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه ، فتحدث فيه تأثيراً متميزاً ،

---

(١) نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، ص ١٤ ، ١٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٦ .

وخصوصية لافتة ؛ ذلك أنها لا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيين ، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى ، متميزة عن ذلك المعنى ، لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء . وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعاً من الانتباه واليقظة ، ذلك أنها تُبطيء إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة ، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها . وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته ، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها والمشبه به إلى المشبه ، ومن المضمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد ، ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ينشط معه ذهن المتلقي) [1] .

وهذه الأهمية للصورة الفنية تحددت منذ القرون الأولى للشعر العربي ، ولكن ما هي أوجه التشابه والاختلاف ، بين الصورة الفنية عند القدماء والصورة الفنية عند الإحيائيين ؟

(نجد أن الإحيائيين قد التزموا طريق القدماء في معانيهم وصورهم ، غير أنهم بطبيعة الحال ، لم يسلكوا الطريق كما سلكه القدماء تماماً ، وإنما شاءت ظروف عصرهم أن ينتهجوه تبعاً لهذه الظروف . فوضحت عندهم الرغبة في التقليد ، وقد قادتهم محاولة التقليد - كل بحسب ظروفه - إلى النظرة في معاني القدماء وصورهم يقلدونها ويولدون فيها ، فمنهم من كان

---

(١) جابر عصفور ، النقد الأدبي (٢) الصورةالفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، دار الكتاب المصري ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م ، ص ٣٢٧ .

يأتي بالصورة ، ويضعها أمام عينية ، يكد ذهنه ، ويقدح زناد تفكيره ، حتى تستقيم له صورة جديدة ، ليس له فيها من الجدة سوى تحوير أو تغيير في حذف أو زيادة .

ومنهم من قادته القدرة على النظم والفهم الأكثر سلامة للعملية الشعرية إلى توليد صور بغية الاقتدار والتفوق على القدماء ، يستطيع المتأمل فيها أن يجد محاولة أكثر نجاحاً وأقل استغراقاً في التقليد الحرفي ..

وأما الفئة الأخيرة ، فهي كما رأينا تتجه في الغالب ، إلى تأثر القدماء ، تأثراً متمثلاً يقوم على الإساغة والهضم أكثر منه على التدقيق والتحقيق ، وكد الذهن ، ورغبة التفوق المباشرة) [١] ، وهذه الطريقة عامة مطلقة عند كثير من الإحيائيين على امتدادهم الزماني ، من زمن عبد الله فكري إلى ما بعد شوقي بعقود ، وهذا الامتداد الزماني سايره تنوع مكان في بيئات الإحيائيين من أرض الرافدين وجزيرة العرب وأرض الكنانة ، والذي يعنينا في هذا اصدد هو الشعراء الثلاثة ، وليست من طبيعة هذا البحث ، استقصاء صور كل الإحيائيين على امتدادهم الزماني والمكاني ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر لا تكفي دراسة المقدمات لإعطاء أحكام عامة أو مطلقة على أي شاعر ، فللمقدمات طبيعتها ، ولبنية القصائد طبيعة مختلفة، قد تتشابه مع المقدمة وقد تختلف .

---

(١) إبراهيم السعافين ، مدرسة الأحياء والتراث ، دار الأندلس ، ص ٣٨٨ .

ولنبدأ مع الطريقة الأولى لتشابه بين صور القدماء ، وصور البارودي وحافظ وشوقي في المقدمات ـ وهي التي غلب عليها التقليد المباشر مع التغيير الطفيف .

قال البارودي [(١)] :

لَقَدْ أَوْدَعَ البَيْنُ المُشِتُّ بِمُهْجَتِي نُدُوباً ، كَأَثَرِ الْوَشْمِ مِنْ كَفِ وَاشِـمِ

فأتى بفكرة وهي : تبيين أثر الحب عليه ، ولكي يوضح مقدار هذا الأثر شبهه بالوشم في طول بقائه وثباته وظهوره على الموشوم ، وتفصيلاً في التشبيه، بين أن هذا الوشم عمل على يد صانع خبير بصنعته تأكيداً وزيادة في توضيح الصورة لأقصى حد ممكن ، وهذه الصورة تأثر فيها البارودي بطرفة بن العبد ، في قوله [(٢)] :

لخَوْلَـةَ أَطْـلالٌ بِبُرْقَـةِ ثَهْمَـدِ تَلُوحُ كَباقِي الوَشْمِ في ظَاهِرِ اليَدِ

فبدأ طرفة (بذكر محبوبته " خولة " وكأنها مثير لفظي ، استدعى معها الشاعر كل ذكرياته الماضية ، وهي محط اهتمامه ، لذلك قدم ذكرها ، ثم انتقل لتحديد مكان هذه الذكريات الماضية وهو (برقة ثهمد) ؛ ليدلل على ثباته في نفسه ، وثبات كل ما يتصل من ذكريات ، وقد أتى بصورة رائعة ؛ ليدلل على ثبات الطلل ، ألا وهي صورة الوشم في ظاهر اليد ، حيث شبه الأطلال في

(١) ديوان البارودي ، الجزء الثالث ، ص ٢٨٥ .

(٢) ديوان طرفة بن العبد ، شرح الأعلم الشنتمري ، تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصقال ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ص٦ .

ثباتها بثبات الوشم على اليد ، وهو تشبيه ، فكما أنَّ الوشم في ظاهر اليد لا يتغير ، فكذلك طلل خولة ثابت لم يتغير) [١] ، لكن هنا ملاحظة بسيطة ، وهي أن طرفة حدد معناه وهو فقد خولة فاحتاج لصورة مبسطة ، يوضح فيها أثر فقد خولة ، بينما البارودي ، أتى بمعناه عاماً ، ثم كرر كلمة (وشم) مرتين ، مرة معرفة ، ومرة منكرة ، تأكيداً وزيادة في تفصيل الصورة وتوضيحها وقريب من هذا التوارد ، ورد عند حافظ [٢] ، فقال :

نِفارُه أَسْرَعُ مِنْ خاطِرِي ... وصَدُّه أَقْرَبُ مِنْ مَدْمَعِي

وخَدُّه لا تَنْطَفِي نارُه ... كأنّما يَقْبِسُ مِنْ أَضْلُعِي

فقابل في البيت الأول بين بعد المحبوب مع صده ، بقرب دموعه على خده، وجاء تشبيه خد الحبيبة في قوة تَأَثُّره ، فهو بالنار تحرق من اقترب منها ، كأنها تقبس من صدر الشاعر الملتهب وَجْداً وعشقاً ، وهذا المعنى ردّده العشاق كثيراً ، قال قيذس ابن الملوح [٣] :

أيا ليلَ زَند البين يقدَح في صدري ... ونار الأسَى ترمي فؤادِيَ بالجمر

فنادى ليلاه مشبهاً فراقها بشرر تطاير ، فتجمع ، فتكاثر ، حتى توقد صدره ، ثم خبت ناره وبقي الجمر ، منبئاً عن ما حل به .

---

(١) أناهيد جمال حريري ، المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية وسماتها الخاصة عند شعراء المعلقات السبع ، دار كنوز المعرفة ، ص ٧٣ .

(٢) ديوان حافظ إبراهيم ، الجزء الأول ، ص ٣٥ .

(٣) ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى رواية أبي بكر الوالبي ، دراسة وتعليق : يسري عبد الغني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م ، ص ٣٤ .

وبين حافظ وقيس فرق كبير ، وهو أن قيساً تدرج وكثف صورة في بيته ، مع التركيز على الزيادة في التوضيح والمبالغة في وصف معاناته من جانب أحادي ، بينما حافظ أعطى صُوَرَه الحسية بعضاً من البعد المعنوي ، مصوراً أثر الفراق على نفسه وعلى صاحبته .

ولشوقي في صوره ، اهتمام بالتفصيل والتفريع ، فقال [١] :

وما أَنتِ إِلاَّ جيفةٌ طالَ حولَها قيامُ ضِباعٍ ، أو قُعودُ ذِئابِ
وكم أَلجأَ الجوعُ الأُسوَدَ فأَقبلَتْ عليك بظُفْرٍ لم يَعِفَّ ونابِ

فقرر حقيقة الدنيا ، وشبهها بالجيفة ، ومع هذه الصورة المنفرة للدنيا ، لكنها تغري الضباع وأشباهها ، بالحركة ، والتحفز لطلبها ، وبطول الصبر وكثرة التمني انتظاراً لنوالها، وربما زاد الاهتمام بها حتى طمعت الأنفس الكريمة في فُتاتها وتوافهها ، وتنازلت في سبيل ذلك عن عزتها وكبريائها .

فهو أولاً : أكد حقيقة الحياة ، وشبهها بصورة مادية .

ووجه الشبه : بشاعة الدنيا ، والتقزز من بعض أحوالها .

ثانياً : زاد في توضيح تلك الصورة ، فماثل بين الضباع وأهل الجشع ، قاصداً من وراء ذكل كثرة السعي وتنوع الوسائل في طلب الغايات غير النزيه ، وهذه الصورة الأولى .

ثالثاً : وفي الصورة الثانية ، شبه أهل الجشع بالذئاب في طول التلبث ،

(١) الشوقيات ، الجزء الثالث ، ص ٢٩ .

وامتداد الرغبة في زيف وخداع الحياة .

رابعاً : ذكر معنى معقول ـ الجوع ـ في صورة حسية قاصداً من ورائها بعداً نفسياً لتوضيح جور الحاجة على كرام الناس ، وزعزعتهم عن بعض قيمهم وقناعاتهم ، فقبولهم بأحوال وأمور لا تتناسب مع قدرهم وطموحهم .

وفي هذا التشبيه ، والثلاثة استعارات التي أوردها ، شوقي ، قارب بيت لأبي الطيب المتنبي ، وهو قوله [١] :

غَيْرَ اخْتِيارٍ قَبِلْتُ بِرَّكَ بي   والجوعُ يُرْضِي الأُسودَ بالجِيَفِ

فذكر معنى القبول مع الاضطرار لعدم توفر خيارات أخرى ، ولتأكيد هذا المعنى ، أتى بالصورة الفنية (الجوع يرضي الأسود بالجيف) على طريقة التشبية الضمنيّ ، فقال يرضي ولم يقل يرغم ، والرضى معنى يحمل في طياته نوعاً من الممانعة فقد يرضى حينا ، وفي حين آخر تزول أسباب الرضى ، كما ترضى الأسود بالجيف إذا بلغ منها الجوع مبلغه ، وهذه الصورة المختصرة عند المتنبي فاقت كثيراً صور أحمد شوقي ، ومع أن شوقي فصل ونوع في صوره ، على العكس من أبي الطيب ، ولكن كلما اتسعت الرؤية ضاقت الصورة .

وهذا التشابه مع القدماء في الصور لم يعزل البارودي وحافظ وشوقي ، عن التعامل والتفاعل مع عصرهم ومعطياته الحضارية ، تعاملاً يختلف من شاعر إلى آخر .

---

(١) ديوان المتنبي ، شرح أبي الحسن أحمد الواحدي النيسابوري المتوفي سنة ٤٦٨هـ ، الجزء الأول ، دار صادر ، ط ١٨٦١م ، ص ٨٠ .

قال البارودي [(١)] :

لَقَدْ نَعَبَ (الَوابُورُ) بِالْبَيْنِ بَيْنَهُمْ فَسَارُوا، وَلاَزَمُّوا جِمَالاً، وَلاَ شَدُّوا

وفي هذه الصورة يظهر تأثير القدماء على البارودي هذا التأثير الذي (طبع الفكر التقليدي الشعري بطابع معين جعله ينسج حقاً على منواله شَعَر الشعراء أو لم يشعروا ، ويبدو ذلك ماثلاً بصورة واضحة أثناء حديث الشعراء عن المعطيات الحضرية في قصائد تقليدية ، فإن القارئ يحس غرابة هذه المصطلحات في نطاق الكل العام ، فالبارودي لا يرى في (الوابور) غير (غراب) شؤم ينعب بالبين) [(٢)] :

وقريب من هذا التأثر أتى عند حافظ بأسلوب يكثر فيه من الحشد للصور، بشكل سريع مقتضب [(٣)] :

أخْتَ الكَواكِبِ مارَما لِكِ وأنتِ رامِيَةُ النُّسُورِ ؟
ماذا دَهاكِ وفَوْقَ ظَهْـ ـرِكِ مَرْبَضُ الأَسَدِ الهَصُورِ ؟
خَضَعَتْ لإمْرَتِه الرِّيا حُ مِنَ الصَّبا ومِنَ الدَّبُورِ

وفي هذه الصور لم (يكن حافظ ذا خيال خصب قادر على الخلق والابتكار ، وقلما تجد له صورة تروعك وتستوقفك ، وقد أراد أن

(١) ديوان البارودي ، الجزء الأول ، ص ١٦١ .

(٢) نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ص ٦٤ .

(٣) ديوان حافظ إبراهيم ، الجزء الأول ، ص ١٧٩ .

يستعين بأحد المخترعات الحديثة في خلق صورة بيانيّة فجاءت باهتة غيره حية) [١] .

ومثل ذلك التناول عند حافظ ، ورد عند شوقي مع شيء من التفصيل والتدرج ، فقال [٢] :

تباغيتم كأَنكمُ خلايا من السرطانِ لا تجدُ الضمّاما ؟

فشبه صراع السياسيين بخلايا السرطان في انتشارها السريع ، وكثرة انفصال كل نواة منها إلى عدد كبير ، يصعب معه الترابط والتوحد .

على أية حال هنا ملاحظة أحب أن أوردها ، وهي أن تلك المعطيات الحضارية (من قطار ، كهرباء ، سيارة ... إلخ) كانت حديثة عهد على الناس في زمن البارودي وحافظ وشوقي ، والشئ في مبدئه لا تتضح صورته ، وعندئذٍ يميل الشاعر في التعامل معه إلى النظرة العامة المرتكزة على البعد الحسي المباشر ، وهذا ما وجدناه عند الثلاثة في وصفهم للمعطيات الحضارية ، فدارت صورهم حول أشكال وحركات وهيئات تلك المخترعات، وهذه الطريقة أولية ، تعتبر أدنى مراتب التعامل مع الموجودات في الحياة والكون .

وهذا التشابه ما بين البارودي وحافظ وشوقي ، لا ينفي التنوع والاختلاف فيما بينهم في بعض صورهم ، فالاختلاف وارد والتشابه موجود .

---

(١) عبد الحميد الجندي ، حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ، ص ١٢١ .

(٢) الشوقيات ، الجزء الأول ، ص ٢١٠ .

ومن أهم السمات التي ظهرت في صور البارودي على وجه الإجمال اعتماده (في تصوير الواقع ، على حاسة النظر أكثر من اعتماده على سواها) [١] فـ (تصوير المنظور صفة بارزة في شعر البارودي كله . وذلك شأنه بخاصة فيما لم ينزع فيه إلى تقليد المتقدمين ، بل لقد كان هذا التصوير الروائي للمنظورات يغالبه وهو يقلد) [٢] ، وهذا التصوير في المنظورات في الغالب ما ينزع فيه للزيادة عن الحد ، فينحو للمبالغة في كثير من الأحيان ، قال البارودي [٣] :

وَلاَ شَاقَين بَـرْقٌ تَـأَلَّقَ مَوْهِنـاً ... كَزَنْدٍ تُـوَالِي قَدْحَـهُ كَـفُّ ضَـارِمِ

فالبرق يشع فجأة وبقوة ثم يختفي ، وكذلك الزند يلتهب حينا ، ثم يختفي، فيشتعل الحنين [٤] :

وَلاَ الْتَهَبَ الْبَرْقُ اللَّمُوعُ ، وَلاَ غَدَتْ ... تَحِـنُّ مَطَايَانَـا حَنِـينَ الـرَّوَائِمِ

ومع أن الحب معنى معقول ، إلا أن البارودي وصف أثره ، في صورة حسية بعيدة كل البعد عن الجانب الوجداني الذي يطغى على صور هذا المعنى .

ومثل هذه الصور جاءت في مقدمات حافظ ، ولكن بأسلوب مختصر ،

(١) محمد حسين هيكل ، الأدب والحياة المصرية ، دار الهلال ، ص ٤١ .

(٢) المرجع السابق ، محمد حسين هيكل ، ٤٢ .

(٣) ديوان البارودي، الجزء الثالث ، ص ٢٨٢ .

(٤) السابق ، ص ٢٨٤ .

سريع فيه من العمومية الكثير ، قال حافظ [١] :

أَمْ سَلِيلُ البُخارِ طارَ إلى القَصْـ ـــدِ فَأَعْيَـا سَـــوابِقَ الأَوْهـــام
مَـرَّ كـاللَّمْحِ لَمْ تَكَـدْ تَقِـفُ العَيْـ ـــنُ عــلى ظِـلِّ جِرْمِـه المُتَرَامِــي
أو كَشْرِخ الشَّبابِ لَمْ يـدرِ كاسِيـ ــــهِ تَـــوَلِّي في يَقْظَـــةٍ أو مَنَـــامِ

فكنى القطار مبيناً سرعته ، ولتوضيح هذه الصورة ذكر تشبيهين ، الأول منها تشبيه سرعة القطار باللمحة الخاطفة التي لا تستطيع العين إدراك تفاصيلها، وكذا القطار لا تستطيع إدراك سيره ، وإنما تلحظ هيئته العامة ، ثم شبه تلك السرعة بأمر معنوي وهو انقضاء الشباب ، وقِصر مدته ، وكأنه لحظة لم يعشها المرء بكل تفاصيلها ، فكأنه مثل الإنسان في الحالة الأولى ليقظته من النوم ، بين الصحو والخمول ، ولا يدرك الأمور على هيئتها الحقيقية .

وهذا الاختزال في تشبيه سرعة القطار ، بقصر مرحلة الشباب أفقد الصورة الكثير من التفاصيل ، مما وسمها بطابع العمومية والمباشرة .

وعلى النقيض من ذلك كانت صور شوقي ، فاهتم فيها بالتفاصيل والتفريعات، مع كثرة التشبيهات المادية منها والمعنوية ، قال شوقي [٢] :

مرحبـــاً بـــالربيع في رَيْعَانِــــهْ وبــــأَنواره وطيــــبِ زَمانِــــهْ
رَفَّـــت الأَرضُ في مواكِـــب آذا رَ ، وشـــبَّ الزمـــانُ في مِهْرَجانِـه
نزل السهلَ ضاحكَ البِشْرِيمشي فيــه مَـــشْيَ الأَمـــيرِ في بُـــستانه

(١) ديوان حافظ ، دار العودة ، بيروت ، الجزء الأول ، ص ٢٨٣ .

(٢) الشوقيات ، الجزء الأول ، ص ١٩١ ، ١٩٢ .

عـــاد حَلْيـــاً براحَتَيْـــهِ وَوَشْـــياً　　طـــولُ أَنهـــارِهِ وعَـــرْضُ جِنانـــه

لـــف في طَيْلَســـانِه طُـــرَرَ الأر　　ضِ ، فطاب الأَديمُ من طيلسانه

ســـاحرٌ فتنـــةُ العيـــونِ مُبـــينٌ　　فـــصَّل المـــاءَ في الرُّباجُمانـــه

عبقـريٌّ الخيـالِ ، زاد عـلى الطَّيْـ　　ـــف ، وأَرْبَـى عليـه في أَلوانـه

صِـــبغَةُ الله ! أَيـــن منهـــا رفَائيـــ　　ـــلُ ومِنقاشُـــه وســـحُر بَنانـــه

فحيا الربيع فصل حياة الطبيعة ، والذي تبتهج له النفوس بمناظره ووقته، حتى الأرض تستعد لاستقباله بخير بما تخبئ من خيراتها ، فكأنها أمير لبس أحلى الحلل مزهواً بذاته ، طابقته الطبيعة في ذلك الخيلاء ، المبهر لكل العيون بمناظر متعددة وألوان براقة ، تخلب الألباب وتسرح بها في عالم النشوة. فسبحان من أبدع وصور ، ومع كل هذه الصور المتعددة ، إلاَّ أَنَّها قد لا تروق للبعض فيراها مجرد (أبياتٍ نظمها شوقي لاستقبال المحتفلين به ، فهي حمادى ما احتفى به من شعره وتأنق فيه من معجانه ، وهي عصاه التي يرسلها على السحرة المنكرين والكفرة الجاحدين ! وهي آيته في الربيع ومثاله الذي يسوقه للناس ليقول لهم إنه يحسن الوصف ولا يقصر وحيه على المديح والتقليد ! فإن يكن شكل في هذا فلندع من الأبيات ما يرادف نداء الباعة في الأسواق « بالورد جميل والفل العجب والتمرحنا روائح الجنة » ولننظر ما بقي فيها من دلائل الإحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالجمال والحياة في موسم الجمال والحياة ! كل ما يبقى بعد أن الربيع يمشي في السهل مشي الأمير في البستان وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل ...! فأما أن الربيع يمشي في السهل مشي الأمير في البستان فيصح أن تكون كلمة موظف في شارة

الوظيفة لا كلمة " إنسان " في نشوة السرور بجمال الحياة وسكرة الفرح بالأشواق والآمال والذكريات والأشجان) [١] و (أما أن صبغة الله خير من صبغة رفائيل فكلمة لا دليل فيها على إحساس بالطبيعة ولا إحسان بالفنون) [٢] .

وبعيداً عن عبارات الاستهزاء والتندر ، على تشبيه مشية الأمير في السهل، بمشية الأمير ! فـ (واضح من ذلك أن العقاد يجرد البيت من الشعور الإنساني المرهف ، والإحساس بجمال الربيع ونشوته ، وامتزاجه بنفسية الشاعر وخواطره متجاهلاً وصف الربيع بأَنَّه " ضاحك البشر " معرضاً عنها تماماً ، متجاهلاً الصورة المتقابلة بين المشبه والمشبه به ، والعناصر المكونة لهما ، وصحيح أن مشية الأمير . بمعناها اللغوي تشبه كل مشية ، لكن الشاعر يعطي المشية أبعاداً من الأُبهة ، والزينة ، والحشم ، والألوان ، والزخارف . وصحيح أن الأمير قد يبدو بمباذله ، وقد يكون شيخاً فانياً ، أو فتى دميماً ، لكن ذلك غير مقصود ، واستدعاء صورة الأمير ، واستحضار هيئته ، وكلما ذكر ... يولد في النفس ـ وحسب عرفنا ـ صورة مشرقة ، وطلعة بهية ، مقترنة بالاحترام ، حتى نحسن منه ما يقبح ، ونزيد من جمال الجميل فيه ، ويرتبط في أذهاننا بهالة من الخيلاء والرّوعة ، والأبهة ، والكمال ، والزّينة) [٣] .

---

(١) عباس محمود العقاد ، ساعات بين الكتب ، دار الكتاب العربي ، الطبعةالثانية ، ١٩٦٩م ، ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٦٤ .

(٣) محمود إسماعيل عمار ، المعركة الأدبية بين العقاد وشوقي ، دار عالم الكتب ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

وفيما سبق لي تعليق بسيط ، وهو المبالغة في الدفاع عن شوقي ووصف أبياته السابقة بالشعور الإنساني المرهف رداً على العقاد !

والصحيح أن شوقي ينتمي للمدرسة التراثية التي تُعْلي من الجانب الموضوعي على الجانب الذاتي ، و (لعل أنفع ما في نقد العقاد هو أن القصيدة كمعظم قصائد شوقي والتيار التقليدي لا تربط الطبيعة بالإحساس)[١] ، فكانت صورهم الفنية تميل للمبالغة والتفنن والتأنق ، دون أي اعتبار للموقف النفسي والتلقائية عند النظم وهي الصفة الغالبة على صورهم في طبيعتها ووظيفتها .

وهذا الافتراق ما بين الشعور الإنساني الفردي أو الذاتي ، وشعر الإحيائيين طالما كان مثار كثير من الانتقادات لشوقي وصاحبيه ، واتهام لقصائدهم بعدم الترابط ، والتفكك ، والمبالغة ، والتصنع .

---

(١) نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، ص ٩١.

موسيقى الشعر :

يمثل الوزن فضاءاً جيّدّاً للقصيدة ، ولا يعد بحالٍ من الأحوال قيداً للشاعر المتمكن ، وقد كان الشعراء الإحيائيون الثلاثة على قدرة بالغة في نسج أشعارهم في الأوزان القديمة ، فالباروديّ جاء بحر الطويل في مقدماته أكثر البحور شيوعاً ؛ إذ جاءت واحدة وعشرون قصيدة من قصائده ذوات المقدمات على هذا البحر ، ويليه البحر البسيط الذي جاءت عليه إحدى عشرة قصيدة ، ثم الكامل وجاءت عليه ثماني قصائد . وقد تنوعت القصائد التي جاءت على بحر الطويل ، فجاءت ضروبها مختلفة ، ومعلوم أَنَّ بحر الطويل له عروض واحدة مقبوضة ، ولها ثلاثة (١) أضرب : الأول : صحيح ، وتكرَّر في مقدمات البارودي عشر مرات ، ومن ذلك قوله :

هو البَيْنُ حتَّى لا سلامٌ ولا رَدُّ ... ولا نَظْرةٌ يقضي بها حقَّهُ الوَحْدُ (٢)

والضرب الثاني : مقبوض مثل العروض ، وتكرَّر في مقدّمات الباروديّ تسع مرَّات ، ومن ذلك قوله :

سَلُوا عن فؤادي قبل شَدِّ الركائب ... فقد ضاع منِّي بين تلك الملاعِبِ (٣)

والضرب الثالث : محذوف ، ولم يرد في مقدمات الباروديّ إلاَّ مرتين في

---

(١) انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، تحقيق : الدكتور / فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، الطبعةالرابعة ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م ، ص ٣٧ ـ ٣٩ .

(٢) البارودي ، ديوانه ١/ ١٦١ .

(٣) المرجع السابق ١/ ٥٨ .

قصيدة جاءت بروايتين جاء مطلعها في رواية الديوان :

أبي الشوقُ إلاَّ أَنْ يَحِنَّ ضميرُ وكلُّ مشوقٍ بالحنينِ جَدِيرُ (١)

وقد اقتصرت مقدمات القصائد التي جاءت على بحر البسيط على عروضه الأولى (٢) ، وهي مخبونة وضربها مخبون مثلها ، وتكرَّر ذلك ثماني مرات ، وضربها الثاني مقطوع ، وتكرَّر ذلك ثلاث مرات . ومن العروض الأولى وضربها المخبون قوله :

لكلِّ دمعٍ جرى من مُقْلةٍ سَبَبُ وكيف يملِكُ دَمْعَ العينِ مُكْتَئِبُ (٣)

ومن العروض الأولى وضربها المقطوع قوله :

لَبَّيْكَ يا داعِيَ الأشواقِ من داعي أسمَعْتَ قلبي وإنْ أخطَأْتَ أَسمَاعي (٤)

ويلاحظ أَنَّ العروض جاءت مقطوعة ، فـ (داعي) وزنها (فعْلن) ، وذلك للتصريع .

وجاءت مقدمات القصائد التي على بحر الكامل من عروضتيه الأولى ، والثانية (٥) ، فجاءت من العروض الأولى الصحيحة وضربها مقطوع في أربعة مواضع منها قوله :

---

(١) المرجع السابق ٢/ ١٨ ، وانظر : ٢/ ٢٦ منه .

(٢) البحر البسيط ثلاث أعاريض وستة أضرب ، انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي ، ص ٥٤ .

(٣) البارودي ، ديوانه ١/ ٦١ .

(٤) المرجع السابق ٢/ ٢٥٦ .

(٥) انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي ص ٧٨.

طَرِبَ الفؤاد وكـان غـير طَـرُوبِ   والمَرْءُ رهن بَشَاشةٍ وقُطُوبِ [١]

ويلاحـظ أن العـروض جـاءت مقطوعـة (رطـوبِ) = فعلاتـن، وذلـك للتصريع .

وجـاءت العـروض الأولى الـصحيحة ، وضربهـا صـحيح مثلهـا في ثلاثـة مواضع منها قوله :

ظَـنَّ الظنـونَ فبـات غـير موسَّـدِ   حَـيْرَانَ يَكْـلاَ مـستنيرَ الفَرْقَـدِ [٢]

وجاءت العروض الثانية : الحذاء ، وضربها مثلها مرَّة واحدة في القـصيدة التي مطلعها :

بَكَـرَ النـدى ، وترفَّـعَ الـسَّدَفُ   وأَتَـتْ وفـود اللهـو تَخْتَلِـفُ [٣]

وقوافي البارودي في قصائده التي اشتملت على مقدماتٍ مختلفة في حروف رويها، وقد جـاءت الـراء رويًّـا في ثمانيـة مواضـع ، وتليهـا الـلام والميم اللتـان جاءتا حرف رويّ في ستة مواضع لكل منهما ، وبـيَّن أَنَّ البـارودي كـان متقنـاً لتلك الأوزان التي جاءت عليها قصائده فلا تحس فهيا استكراهاً ، ولا قلقاً مما دلَّ عـلى تملكـه ناصـية البيـان تَرّفِـده شـاعريّة فـذَّة جعلـت الـدكتور / شوقـي ضيف يقول في ذلك : (والذي لا ريب فيه أَنَّ البارودي تمثَّل موسيقي شعرنا القديم تمثلاً رائعاً ؛ إذ مضى يتزوَّد خصباً بـدواوينها الممتـازة ، ومـا زال يتـزوَّد

(١) المرجع السابق ١/ ٤٥ .

(٢) المرجع السابق ١/ ١٤٨ .

(٣) البارودي ، ديوانه ٢/ ٢٧٨ .

حتى انطبعت تلك الموسيقى في نفسه بكل خصائصها ومقوماتها مستعيناً في ذلك بحس رقيق ، وذوق دقيق ... والروعة الموسيقيّة إذن عند البارودي تأتي من استيعابه الرائع لموسيقي شعرنا التقليديّة استيعاباً جعله يحكم صياغة شعره إحكاماً بحيث لا تسمع فيها عوجاً ولا انحرافاً ، كما جعلته يحكم أنغامه وألحانه قَصُرت أو استطالت ، بحيث لا تسمع فيها نبواً ولا شذوذاً ...) [(١)] .

وليس الوزن والقافية على ما فيهما من أنغام موسيقيّة ما يعوِّل عليه البارودي في إيقاعه الشعري بل يلجأ أحياناً إلى مكملات موسيقيّة أخرى كالترصيع ، ومن ذلك قوله :

بالماجد المنسوب ، بل بالأروع المشبو ... بِ ، بل بالأبلج المعصوبِ [(٢)]

ومثله قوله :

ليل غياهبه حَيْرى ، وأنجمه ... حَسْرى ، وساعاته في الطول كالحِجَجِ [(٣)]

وقوله :

هيفاءَ إنْ خَطَرتْ سبَتْ ، وإذا رَنَتْ ... سلبَتْ فؤادَ العابد الْمُتَشَدِّدِ [(٤)]

ومن ذلك ردّ الصدر على العجز كما في قوله :

---

(١) شوقي ضيف ، البارودي ، رائد الشعر الحديث ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

(٢) البارودي ، ديوانه ١/ ٤٥ .

(٣) المرجع السابق ١/ ١٠٠ .

(٤) البارودي ، ديوانه ١/ ١٤٨ .

فيا سَعْدُ حدِّثني بأخبار من مضى فأنت خبيرٌ بالأحاديث يا سَعْدُ (١)

ويختلف أحمد شوقي عن البارودي اختلافاً بيِّناً ، ففي حين كان بحر الطويل هو البحر الأكثر شيوعاً في مقدمات البارودي أصبح بحر الكامل هو البحر الشائع في مقدمات أحمد شوقي فقد تكرَّر إحدى وعشرين مرّة من مقدماته البالغة إحدى وخمسين مقدِّمة منها أربع عشرة مرّة جاءت عروضه صحيحة وضربها مقطوع (٢) ، ومن ذلك قوله :

جَهْدُ الصبابة ما أكابِدُ فيكِ لو كان ما قَدْ ذقتُه يكفيكِ

ويلاحظ أن العروض جاءت مقطوعة ، فـ (بدفيكِ) وزنها (فعلاتن) وذلك للتصريع .

وجاءت العروض صحيحة ، وضربها صحيح مثلها ثلاث مرات ، ومن ذلك قوله :

في الموت ما أعيا وفي أسبابِهِ كلُّ امرئ رَهْنٌ بطيّ كتابِهِ (٣)

وجاءت العروض المجزوءة الصحيحة وضربها المذيّل ثلاث مرات ، ومن ذلك قوله :

درجَتْ على الكنز القرونْ وأَتَتْ على الدنِّ السنونْ (٤)

---

(١) المراجع السابق ١/ ١٦١ .

(٢) البحر الكامل ثلاث أعاريض ، وتسعة أضرب ، انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي ، ص ٧٨ .

(٣) أحمد شوقي ، الشوقيات ١/ ٧٨ .

(٤) المرجع السابق ٢/ ٩٥ .

ويلاحظ أَنَّ العروض جاءت مذيّلة فـ (كَنْزِ القرون) وزنها (مستفعلاتن) ، للتصريع ، والعروض والضرب دخلهما الإضمار ، وهو تسكين الثاني المتحرك [١] ، وهو زحافٌ لا يُلتزم .

جاءت العروض المجزوءة الصحيحة وضربها صحيح مثلها مرّة واحدة في مقدمته التي أولها :

صدَّاحُ يا مَلِكَ الكنا ر ، ويا أميرَ البُلْبُلِ [٢]

وضرب البيت مضمر ، والإضمار : تسكين الثاني المتحرك ، وهو زحاف لا يُلتزم .

ويلي البحر الكامل البحر الوافر فقد تكرَّر في مقدمات شوقي ثماني مرات، كلُّها من العروض الأولى ، وهي مقطوفة أصلها (مفاعلتن) سُكِّن الخامس المتحرك ، وهو اللام ، وهذا يُسَمَّى العصب ، وحذف السبب الخفيف (تن) فأصبحت (مفاعِلْ) فنقلت إلى (فعولن) [٣] ، واجتماع العصب والحذف يُسَمَّى القطف ، وضربها مثلها . ومن ذلك قوله :

أنادي الرسمَ لو مَلَكَ الجوابا وأجزيهِ بدمعي لو أثانا [٤]

ويليه البحر الخفيف ، وقد تكرَّر في مقدمات شوقي خمس مرات كلُّها

---

(١) انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي ، ص٨٦ .

(٢) أحمد شوقي ، الشوقيات ١/ ١٦٦ .

(٣) انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي ، ص٦٩ .

(٤) أحمد شوقي ، الشوقيات ١/ ٥٩ .

من العروض الأولى السالمة وضربها مثلها [١] ، ومن أمثلة ذلك قوله :

هَمَـتِ الفُلْـكُ واحتواهـا المـاءُ وحـداها بمـن تُقِلُّ الرجـاء [٢]

ويلاحظ أَنَّ العروض دخلها التشعيث ، وهو حذف أحد متحركي الوتد المجموع (فاعلاتن) ، فتصبح (فاعاتن) أو (فالاتن) [٣] . فقوله : (هلماءُ) وزنها (فالاتن) = مفعولن . ولا يلتزم التشعيث . ومثل البحر الخفيف في عدد مرات تكراره بحر البسيط فقد جاء في مقدمات شوقي خمس مرات أيضاً، ثلاث منها من عروضه الأولى المجنونة وضربها مخبون مثلها [٤] ، ومن أمثلة ذلك قول شوقي :

أُعِدَّتِ الراحـة الكبرى لمـن تَعِبـا وفـاز بـالحقِّ مـن لم يألُـهُ طلبـاً [٥]

وجاءت العروض المخبونة وضربها مقطوع ، والقطع : إسقاط ساكن الوتد المجموع وتسكين متحركِّه [٦] ، فـ (فاعلن) تصبح (فاعِلْ) وتنقل إلى (فعْلن مرتين ، احداهما قوله :

(١) لبحر الخفيف ثلاث أعاريض وخمسة أضرب ، انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي ، ص ١٣٩ .

(٢) انظر : أحمد شوقي ، الوشقيات ١/ ١٥ .

(٣) انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي ، ص ١٤٤ .

(٤) لبحر الخفيف ثلاث أعاريض وخمسة أضرب ، انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي ، ص ٥٤ .

(٥) انظر : أحمد شوقي ، الوشقيات ١/ ١٧٠ .

(٦) انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي ، ص ١٨٨ .

أعـلى الممالـك مـا كرسـيُّهُ المـاءُ   ومـا دعامتـه بـالحقِّ شـمَّاءُ [(١)]

ويلاحظ أَنَّ العروض جاءت مقطوعة (فعْلن) للتصريع .

ويلاحظ أَنَّ قوافي شوقي جاءت جيّدة في سياقها لا استكراه فيها، ولا شذوذ ، وكانت الباء حرفاً للروي في ثماني مقدمات من مقدماته ، تليها اللام التي جاءت في سبع منها ، ثم الراء التي جاءت في ستٍ منها ، ثم الميم والدال وكلُّ واحدة منهما في خمس مقدمات . ولا يقتصر شوقي في أنغامه على الوزن والقافية وما لهما من رتابةٍ بل يضيف إليهما أولاناً من الأنغام تتردّد أصداؤها في مقدماته من ذلك الجناس فمن ذلك قوله :

وبنينـا فلـم نُخَـلِّ لِبَـانٍ   وعلونـا ، فلـم يجزنـا عَـلاءُ

وملكنـا ، فالمـالكونَ عَبِيـدٌ   والبرايـا بـأسرهم أسراء [(٢)]

ومن ذلك قوله :

يَرُعْنَ للبصر السامي ، ومن عَجَبٍ   إذا أَشَرْنَ أَسَرْنَ الليثَ بالعنمِ [(٣)]

ومن ذلك قوله في معارضة سينيّة البحتريّ :

وسلا مصر هل سلا القلب عنها   أو أسا جرحَه الزمان المؤسِّي [(٤)]

---

(١) انظر أحمد شوقي ، الشوقيات ٢/ ٦.

(٢) انظر : أحمد شوقي ، الشوقيات ١/ ١٥ .

(٣) المرجع السابق ١/ ١٨٢ .

(٤) المرجع السابق ٢/ ٤٤ .

ومن ذلك حسن التقسيم على نحو قريب من الترصيع كما في قوله :

الفتحُ من أعلامه ، والطُّهْرُ من أوصافه ، والقُدْسُ من أسمائِه (١)

وعلى نحو ما جاء عند أحمد شوقي من شيوع بحر الكامل في مقدماته على غيره من الأوزان الشعريّة جاء الكامل متقدِّماً على غيره فقد تكرَّر في مقدِّمات حافظ إبراهيم البالغة ثلاثاً وعشرين مقدِّمة سبع مرات ثلاث منها عروضه صحيحة وضربها مقطوع ، ومن ذلك قوله :

قَلَمٌ إذا ركِبَ الأنامل أو جَرَى سجدَتْ له الأقلام وهي جواري (٢)

وجاءت عروضه صحيحة وضربها صحيح مثلها مرتين ، ومن ذلك قوله :

سكَنَ الظلامُ وبات قلبُكَ يخفِقُ وسطا على جنبيك هَمٌّ مُقْلِقُ (٣)

وجاء الضرب في البيت مضمراً ، والإضمار : تسكين الثاني المتحرِّك (٤) ، فـ (من مقلِقُ) مُتْفاعلن بسكون التاء ، وتنقل إلى مستفعلن ، وهو زحاف لا يُلتزم .

وجاء مجزوء الكامل مرتين ، عروضه صحيحة وضربها مُرفَّل ، ومن ذلك قوله :

---

(١) المرجع السابق ٣/ ١٢ .

(٢) انظر : حافظ إبراهيم ، ديوانه ١/ ١٥٠ .

(٣) المرجع السابق ١/ ٤٠ .

(٤) انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي ، ص ١٨٩ .

أخـــتَ الكواكـــب مارمـــا　　　　كِ وأنـــت راميـــةُ النُّـــسُورِ [١]

وتكرّر بحر الرمل أربع مرات ، جاءت عروضه محذوفة وضربها سالم مرتين ، إحداهما قوله :

بالـذي أجـراكِ يـا ريـحَ الخُزَامى　　　　بَلِّغي البُسْفُور عن مِصْرَ السلاما [٢]

ويلاحظ أَنَّ العروض جاءت سالمة فقوله (حَلْخَزَامَىْ) وزنها (فاعلاتن) ، وذلك للتصريع يوضِّح ذلك أَنَّ الشاعر يعود في الأبيات التالية إلى الحذف في العروض ، كما في قوله في البيت الثاني :

وأقطفـي مـن كـلِّ روضٍ زَهْـرَةً　　　　واجعليهـا لتحايانـا كمامـا [٣]

فقوله (زَهْـرَةً) وزنها (فاعلن) . وجاءت عروضه محذوفة وضربها محذوف مثلها مرتين ، إحداهما قوله :

أيُّهـا الوسـمِيُّ زُرْ نَبْـتَ الرُّبـى　　　　واسبِق الفجرَ إلى روض الزَّهَـرْ [٤]

وتكرر بحر الوافر ثلاث مرات ، عروضه مقطوفة وضربها مثلها ، ومن ذلك قوله :

أَثَـرْتَ بنـا مـن الـشوقِ القـديمِ　　　　وذكرى ذلك العيش الـرخيمِ [٥]

---

(١) انظر : حافظ إبراهيم ، ديوانه ١/ ١٧٩ .

(٢) المرجع السابق ٢/ ٦٢ .

(٣) انظر : حافظ إبراهيم ، ديوانه ٢/ ٦٢ .

(٤) المرجع السابق ١/ ٢٩٩ .

(٥) المرجع السابق ١/ ١٦٢ .

وتكرَّر بحر المتقارب ثلاث مرات أيضاً ، عروضه سالمة وضربها محذوف ، ومن ذلك قوله :

شَـــجَتْنَا مطـــالعُ أقمارِهـــا فـــسالَتْ نفـــوسٌ لتـــذكارها (١)

ويلاحـظ أَنَّ العـروض جـاءت محذوفـة فقولـه (رهـا) وزنهـا (فَعَـلْ) ، وذلك للتصريع وَيُوضِّح ذلك أَنَّ الشاعر أتى بالعروض في البيت الـذي بعـده سالمة فقال :

وبتنـــا نحـــنُّ لتلـــك القـــصورِ وأهـــل القـــصور وزوارِهـــا (٢)

فقوله (قصورِ) وزنها) فعولن) .

وجاء الطويل في مقدِّمات حافظ مرتين فقط ، جـاءت عروضـه مقبوضـة وضربها كذلك في قوله :

تَعَمَّـدْتُ قَـتْلِي في الهـوى وتعمَّـدا فما أَثِمَتْ عيني ولا لحظُه أعتدى (٣)

وجاءت عروضه مقبوضة وضربها محذوف في قوله :

قَصَرْتُ عليك العُمْرَ وهو قصير وغالبتُ فيك الشوق وهو قـدير (٤)

ويلاحـظ أَنَّ العـروض جـاءت محذوفـة فـ (قـصير) وزنهـا (فعـولن) للتـصريع ، يوضِّـح ذلـك أَنَّ الـشاعر عـاد في البيـت الـذي بعـده إلى العـروض

---

(١) انظر : حافظ إبراهيم ، ديوانه ١/ ١٦٧ .

(٢) المرجع السابق ١/ ١٦٧ .

(٣) المرجع السابق ١/ ٧ .

(٤) المرجع السابق ١/ ٣١ .

المحذوفة ، فقال :

وأنشأتُ في صدري لحسنكَ دولةً لها الحبُّ جُنْدٌ والواء سفيرُ (١)

فقوله : (كدولة) وزنها (مفاعلن) . وجاء بحر الخفيف مرتين كذلك ، عروضه فيهما سالمة ، وضربها كذلك ، احداهما قوله٢ :

صفحة البرق أو مضَتْ في الغمامِ أم شهابٌ يَشُقُّ جوفَ الظلامِ

كما جاء السريع مرتين كذلك ، عروضه فيهما مطوية مكشوفة ، وضربها مثلها .

والطي : حذف الرابع الساكن ، والكشف حذف السابع المتحرك ، أصلها (مفعولات) فَحُذِفت الواو ، وحُذِفت التاء فأصبحت (مَفْعلا) فنقلت إلى (فاعلن) ، ومن ذلك قول حافظ :

هجعتَ يا طيرُ ولم أَهْجَعِ ما أنت إلاَّ عاشقٌ مُدَّعي (٣)

وقد حظِي الميم بإيثار واضح في قوافي حافظ إبراهيم في مقدماته ، فقد جاء حرف روي ثماني مرات ، ويليه الراء الذي جاء حرفَ رويّ خمس مرات ، ثم الدال وجاء حرفَ رويّ ثلاث مرات .

---

(١) المرجع السابق ١/ ٣١ .

(٢) انظر : الخطيب التبريزي ، الوافي ، ص ١٢٥

(٣) انظر : حافظ إبراهيم ، ديوانه ١/ ٣٤ .

وعلى وجه الإجمال التزم الإحيائيون بحور الشعر العربي ،كما وردت عند الخليل بن أحمد ، في كل مقدماتهم ، ما خلا[١] مقدمة يتيمةً ، وردت في ديوان أحمد شوقي ومطلعها[٢]:

مــــــالَ واحتجــــــــبْ وادَّعَــــــى الغـــــضبْ

وهذه المقدمة هي الاستثناء الوحيد الذي يؤكد القاعدة العامة لشعراء مدرسة الإحياء .

وهذا عن الأوزان والقوافي .

ولكن هل للأوزان الشعرية صلة بغرض القصيدة وموضوعها ؟

سؤال تعددت الإجابات عليه ، ما بين مؤكدٍ ، على دلالة بعض بحور الشعر علي أغراض معينة فـ« النظم حين يتم في ساعة الانفعال يميل عادةً إلى تخير البحور القصيرة ، وإلى التقليل من الأبيات ، ولذلك لا نستطيع أن نتصور تلك المعلقات قد قيلت ارتجالاً كما يتبادر لبعض الأذهان ، ولكنها أعدت إعداداً متقناً ، وصرف الشاعر في نظمها زمناً غير قصير لا يحد بالشهور ، كما يروى عن زهير في حولياته ، ولكننا نقيسه بالأيام والأسابيع ، وشرط تأثر النظم بالانفعال النفساني أن ينظم في جلسة واحدة أن ينظم في جلسة واحدة ، فبها يبلغ الانفعال الذورة أما قول الشعر في جلسات متقطعة

---

(١) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة السادسة ١٩٨٨ م ، ص٢٠٠.

(٢) الشوقيات ، الجزء الثاني ، ص ١٤.

وفترات متعددة تكون فيها النفس على حالات متباينة ، فليس مما قد يدعو الشاعر إلى تفضيل وزن على وزن ، وقد يظن بعض الناس أن استعادة قراءة ما نظم من أبيات يعيد إلى الشاعر نفس الحالة التي كان عليها حين بدأ النظم ، ولكن مثل هذا الانفعال الجديد في قوته ، وأثره عما كان عليه أول الأمر . على أنّا قد نجد من الشعراء من يمتلكهم الانفعال ساعات طوال يحبسون فيها أنفسهم ، وينقطعون عن الناس ويخلون إلى أنفسهم ، ثم يخرجون علينا بقصيدةٍ طويلةٍ ، ومثل هذه التجربة فيما أعتقد نادرة في حياة الشعراء »[١] .

وهذا الربط بين الوزن والغرض غير قابل للتحديد والتقييد وكثيراً ما يدخل في باب الفرضيات ،فكثير من مقدمات البارودي وحافظ وشوقي وإن اتحدت في الوزن ، إلا أن أغراضها متنوعة ما بين غزلٍ وفخرٍ وخمرٍ.......الخ ، فـ« الأقرب للصواب ، إن لم يكن الصواب نفسه ، أن نربط بين العاطفة والوزن »[٢]، فعاطفة الشاعر في تدفقها وضعفها ، وأفكاره التي يريد توصيلها ، تضعه في حالة أشبه ما تكون بالصراع ما بين عاطفته وفكره ، و« من صراع جموح العاطفة وقيد الفكر ينشأ في نفس الشاعر التوازن الذي

---

(١) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة السادسة ١٩٨٨م ، ص ١٧٩ .

(٢) يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي الحديث ، دار الأندلس ، الطبعة الثانية ، ص ١٦٦ .

هو أصل الوزن الذي يتخذ لنفسه قالباً تعبيرياً مفعماً بِبُنى من التخييل والوجدان والإيحاء والإيقاع والظلال الدلالية متآلفة فيما بينها .

فالفكرة عندما تطرأ إنما تطرأ مصاحبةً لنوع من الحس الشعري أو النغم الداخلي ، وهذا النغم الداخلي إنما هو وليد العاطفة وعنهما معاً تنشأ الدندنة الأولي التي تجر إليها مثيلاتها وصولاً إلى النغم المنشود ، والذي يسعى جاهداً لوضع نفسه في مؤدياتٍ معنويةٍ تبرز محتويات المضمون الذي يسعى إليه الشاعر فتتكتل في شكل قوالب هي الأوزان التي عن انسجام جزئياتها وتماهيها مع أحاسيس الشاعر ينشأ الإيقاع العام للعمل وثمة فرق بين الوزن والإيقاع ، ولكن ما نريد أن نقوله هو أن التزامن بين الفكرة والعاطفة والوزن إنما هو من أجل خدمة الإيقاع الناشئ عن الحركة النفسية الإيقاعية ، فالموسيقى في الشعر لديها قدرة على تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر علي ربط بنائه الفكري ملتبساً ببنائه الموسيقي الأمر الذي يولد بينهما ترنيمةً متحدة ليست نتاج النغم الموسيقي وقدرته علي التخيير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لابد من انصبابه علي ما هيّة العمل الفني كله متوائماً مع حركة الاتساق بين الموضوع الشعري ونغمة الموسيقى »[١].

(١) محمود عسران ، الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجا) ، مكتبة بستان المعرفة ٢٠٠٧ م ، ص١٢١.

إذا الوزن والغرض في صورتيهما المجردة ، لايمكن أن يقدما موقفاً نفسياً محدداً[١]، فعاطفة الشاعر أبعد ما تكون عن القوالب المعدة سلفا ، وهي المتحكم الرئيسي في إيقاع القصيدة ، بما تفرضه علي الشاعر من إيقاعٍ يحدد طبيعة النغم والألفاظ والتراكيب – وهو ما عرف عند الدارسين المحدثين– باسم الموسيقى الداخلية للقصيدة.

(١) انظر ، ابراهيم السعافين ، مدرسة الإحياء والتراث ، ص ٤٤٣.

الموسيقى الداخلية :

بداية أود أن أنوه إلى أن هذا المصطلح ومباحثه الدقيقةَ لم يعرف عند القدماء بالمفهوم والكيفية المعروفة حالياً، ولكن هذه المفاهيم وردت في المراجع القديمة كفكرة عامة تميل للجوانب النظرية على حساب البعد التطبيقي ، فـ« للشِّعر المَوْزون إِيقاعٌ يَطْرَبُ الفَهْمَ لِصَوابِه وما يَرِدُ عليه من حُسْنِ تَرْكِيبِهِ واعتدالِ أَجْزَائه ، فإذا اجتَمعَ للفَهْمِ مع صِحَةِ وَزْن الشِّعر صِحَّةُ وَزْنِ المَعْنى وعُذوبةُ اللَّفْظ فَصَفَا مَسْموعُهُ ومعقُولُهُ من الكَدَرِ تَمَّ قبولُهُ له ، واشتمالُهُ عليه ،وإِنْ نَقَصَ جزءٌ من أجزائِهِ التي يكمُلُ بها - وهي اعتدالُ الوَزْنِ ، وصوابُ المَعَنى ، وحُسْنُ الأَلْفَاظ - كان إنكارُ الفَهْم إِيَّاهُ على قَدْرِ نُقْصان أَجْزَائِهِ »[1] ، وهذه المفاهيم العامة ، بدأ الاهتمام والتخصص في دراستها حديثاً ، وكأي علمٍ حديث يصعب تحديد أُطُرٍ وتعريفات مُقَنّنَةٍ لمصطلحاته ومفاهيمه بشكل دقيق، ولذلك نتجه للوقوف على مجالاته التي تعد مناط الاهتمام في الدراسات الأدبية ، وهي :

١ - اختيار الألفاظ وترتيبها وما يتبعه من تلاؤم بين الأصوات والحروف .

٢ -المواءمة بين الكلمات والمعاني وايحاءاتها[2] .

---

(١) أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر تحقيق عبدالعزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للنشر والتوزيع ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م.

(٢) يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، دار الأندلس ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٢ م ، ص ١٩٤ .

ولهـذه المجـالات مباحـث تتمحـور حولهـا ، منهـا :الجنـاس والتكـرار والـسجع و التـصريع و دراسـة الأصـوات طبيعتهـا ومخارجهـا جهـرا وهمـسا ...... الخ .

ومن الأمثلة التي يمكن الإشارة إليها هنا قول البارودي[١]:

حَـيِّ مَغْنَـي الْهَـوَي بِـوَادِي الـشَّآمِ وَادْعُ بِاسْـمِي تُجِبْـكَ وُرْقُ الْحَـمَامِ
هُـنَّ يَعْرِفْنَنِـي بِطُـولِ حَنِينِـي بَيْـنَ تِلْـكَ الـسُّهُولِ والْآكَـامِ
فَلَقَـدْ طَـالَمَا هَتَفْـنَ بِـشَدْوِي وَتَنَاقَلْـنَ ماحَـلَا مِـنْ هُيَامِي
وَلَكَـمْ سِرْتُ كالنَّـسِيمِ عَلِـيلاً أَتَقَـرَّى مَـلَاعِـبَ الْآرَامِ

فبدأ الشاعر بالأمر (حي) مما أضفى على البيت نبرةً عاليـة ، مـذكراً بأهميـة المقصود من خطابه ، وحتى يستمر علي ذات النبرة أردف الأمر بثلاث كلماتٍ منتهية بحرف المد الألف فـ« المد كلما تلاحق في سياق الخطاب يعلن عن وجوده ، فيحس المتلقون بامتداده وتواترات نغمه ، لأنه أكثر الحروف امتلاء بالنغم ، ولذلك ينبهنا إلى بواطن الدلالات بحكم فاعليته التكريرية وكذا تساوقاتها مع مثيلاتها في الخطاب الشعري »[٢].

وهذا التساوق تردد دوره في القافية الداخليـة في الـشطر الأول مـن مطلـع المقدمة ، وما بين الميم الشفوية والألف المجهورة اتسمت نغمة الأبيات بإيقـاعٍ عالٍ ، متماهياً مع عاطفـة الـشاعر المتأججـة .اكسبه التنويـع مـا بـين الـصوت

(١) ديوان البارودي ، الجزء الثالث ، ص ٣٦٩ – ٣٧٠ .

(٢) عبدالرحيم كنوان ، من جماليات إيقاع الشعر العربي ، دار ابن قراق للطبعة والنشر ، ص ٣٣٣.

الشفوي الفاء والأسناني النون رنينا صوتيا مميزا .

وهذا النغم العالي يخفت وقعه عند حافظ إبراهيم ، فيحرص في كثير من الأحيان على سلاسة الصياغة ، وعذوبة الجرس الموسيقي[١]، قال حافظ ابراهيم[٢]:

قَصَرْتُ عَلَيْكَ العُمْرَ وهو قَصيرُ ... وغالَبْتُ فيكَ الشَّوْقَ وهو قَدِيرُ

وأنْشَأْتُ في صَدْرِي لُحسْنِكَ دَوْلَةً ... لها الُحبُّ جُنْدٌ والوَلاءُ سَفِيرُ

فؤادي لها عَرْشٌ وأنتَ مَلِيكةٌ ... ودُونَكَ مِنْ تلكَ الضُّلُوعِ سُتُورُ

وما انتَقَضَتْ يوماً عليكَ جَوانِحِي ... ولا حَلَّ في قَلْبِي سِواكَ أَمِيرُ

فبدأ بالجناس الناقص في كلمتي (قصرت ، قصير) مما أكسب البيت تقارباً نغمياً ، زاده التكرار نوعاً من التأكيد ، وصوتياً في الحروف بما تشكل منه جذر الكلمة من تنوع في الأصوات في نطقها (مهموسة القاف ، والصاد) والراء المجهور، ومخرجها الصاد لثوي ، التاء أسناني ، القاف لهوي ، والراء (غاري) ، وبالإضافة إلى حرف الروي الراء فـ« إن للراء ألقاً صوتياً ينبع من كونه حرفاً صامتا أسنانيا لثويا مجهوراً مما جعل كثيراً من الشعراء يتجهون إليه ويتوجون به تجاربهم وبخاصة أن به صلابة تتحمل الحركات ، ويشاركه في ذلك جميع أصوات هذه الطائفة لذا مال بعض الدارسين إلى تسميتها أشباه أصوات اللين لأنها تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات

---

(١) انظر عبدالحليم الجندي، حافظ ابراهيم ، ص ١٠٣ .

(٢) ديوان حافظ ، الجزء الأول ، ص ٣١.

اللين »[1]. وتشابه الأصوات يكسبه تجانس المفردات ألقاً وحضوراً يسترعي الإنتباه ، وتطرب له الأنفس[2]:

علـى أنّنـي لا أَرْكَـبُ اليَـأسَ مَرْكَبـاً ... ولا أُكْــبِرُ البَأسَــاء حِــينَ تُغــيرُ

فكَمْ حَادَ عَنِّي الحين والسَّيْفُ مُصْلَتٌ ... وهــانَ عَــليَّ الأَمْرُوهــو عَــسِيرُ

فجاء الجناس الناقص بين " أركب" و" مركباً "،ومع أن الجناس هاهنا جاء متكلفا ، فليس في قوله "مركباً" زيادة على ما أفاده قوله "لا أركب اليأس"، إلا أن الإضافة الحقيقة كانت في المقابلة بين مفردتي "هان ، عسير" وفي تكرار ه لمعنى الثبات والقوة بأكثر من لفظة تاكيداً لمعناه في نفسه ولغيره .

وهذا عن حافظ ، أما عن شوقي فإن شأنه مختلف عن صاحبيه بما عرف عنه من تمكن فني وموسيقي متنوع ثري ، ترقى لأعلى مراتب الإتقان ويطرب لها الذوق المرهف ، فتلامس الحس والوجدان[3]بدون استئذان ، قال شوقي[4]:

كــلُّ حَــيٍّ عــلى المنيّــة غــادي ... تتــوالى الركــابُ والمــوتُ حــادي

ذهــب الأَولــون قَرْنــاً فقرْنــاً ... لم يــدُمْ حــاضِرٌ ، ولم يَبْــقَ بــادي

---

(١) محمود عسران ، الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجا)، ص١٣٨ .

(٢) ديوان حافظ ، الجزء الأول ، ص٣٢ .

(٣) انظر ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص ١٠٨ .

(٤) الشوقيات الجزء الثالث، ص ٥٥.

ففي البيتين وفق شوقي في صياغته للمعني بألفاظ متغايرة ، بدأت من الشطر الثاني للبيت الأول ، (تتوالى) بتكرار الصوت المهموس "التاء"، أردفه بالمقارنة والتكرار لكلمة (قرناً فقرناً) فاكتسب البيت تساوياً نغميا وصدى أوقعه جرس الكلمة المكررة تأكيداً لمدلولها وأثرها في ذات الشاعر، ثم جاءت المقابلة بين الفعل ونفيه (ذهب ، لم يدم) ، فأكد المعنى عن طريق نفي مقابله بأكثر من صيغة ، وهذا التنويع الموسيقي في الأصوات والمفردات والصيغ ، أكسب الأبيات السابقة ثراءاً وتدفقاً نغمياً ، يسترعي الانتباه ويبعد السأم والملل عن الأنفس.

وللتنويع الموسيقي عند شوقي صور أخرى ، منها حرصه على التصريع في مطالع كثير من مقدماته جريا على إلفه وتأثره بأساليب القدماء[1]:

سلُوا قلبي غداةَ سلا وثابا لعلَّ على الجمال له عِتابَا
ويُسْأَلُ في الحوادثِ ذو صوابٍ فهل ترك الجمالُ له صوابا؟

فللسؤال مع تكراره وتعميمه ، دلالةٌ معنويةٌ يستشف من ورائها نفساً متلهفةً لجواب طال انتظاره ، دل عليه نهاية الشطر الأول بالمقطع الطويل في كلمة(ثابا) ، وليس بخاف على ذي الأذن الموسيقية الوقع القوي لإشباع حركة الألف ، في نهاية الشطر ، مع تكراره لصيغة السؤال ومفردة (الجمال) في البيتين ، تكرارا عنى من ورائه توضيح أثر تلك المعاني في نفسه، و كذلك مساواة صوتية حافظ بها على رتم الأبيات البطيء والهادي .

(١) الشوقيات ، الجزء الأول ، ص ٦٣ .

وإن كان شوقي فيما سبق قد مال للإيقاع الهادئ ،فإننا « إذا أردنا أن نمس في شعر شوقي أثر اللحظة الانفعالية والدفقة الشعورية بالإيقاع وما ينجم عن ذلك من إيحاء موسيقي فلنطالع وصفه مشهدا راقصا في رائعته مرقص التي– يقول فيها[1]:

حَـــفَّ كأْسَـــها الحَبـــبُ　　　فهـــي فِـــضة ذَهَـــبُ
أَو دوائـــــــــــــرٌ دُرَرٌ　　　مـــائجٌ بهـــا لبَـــبُ

فأثر اللحظة والانفعال ظاهر لاشك على مدار العمل كله ، إذ يعكس اختيار وزن المقتضب الطيع الراقص السريع ما بالليلة من حركة ، وما بمن بها من رشاقة ، كما تكشف اللغة المستعملة عن إيقاع الليلة كشفاً سافراً لا مواراة فيه ، وهذا يبدو من خلال العصبية الطائفية لأصوات بعينها ، ولصيغ دون غيرها إلى جانب مركبات التكرار والمجانسة الاشتقاقية، كل هذا يعطي إيحاء بوعي شوقي باختيار الإيقاع الملائم لتجربته »[2].

وهذا التفنن والتصرف بالأنغام والأصوات ، بطريقة تقترن « بحلاوة وعذوبة لا تعرف في عصرنا لغير شوقي ، وربما كانت تلك آيته الكبرى في صناعته ، فأنت مهما اختلفت معه في تقدير شعره لا تسمعه حتى ترهف له أذنك ، وحتى تشعر كأنما يحدث فيها ثقوبا هي ثقوب الصوت الصافي الذي

---

(١) الشوقيات ، الجزء الثاني ، ص ٩ .

(٢) محمود عسران ، الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجا) ، مكتبة بستان المعرفة ، ص ٤١-٤٢ .

تهدر به المياه بين الصخور . والصوت يعلو تارة ،فيشبه زئير البحار حين تهيج، وينخفض تارة فيشبه قطرات الفضة التي تسقط من مجاذيف الزوارق ، وهي تجرى سابحة على صفحة النيل.

فالموسيقى غالباً رنانة ضخمة حلوة ،إذ كان شوقي يعرف دائماً كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كل ما تملك من رنين أو جرس ،أو بعبارة أدق كل ممكناتها الموسيقية ، وكانت تسعفه في ذلك ثقافة واسعة باللغة ،حتى ليحكى كاتبه أنه كان يحفظ مواد كاملة من المعاجم اللغوية ،وهذه أول خطوة يخطوها من يريدون أن يمتلكوا ناصية اللغة ،وهي وحدها ليست كافية ،فلابد من الذوق المرهف الدقيق ،ولابد من الأذن ، ولا نقصد الأذن الخارجة ،وإنما نقصد أذن الشاعر الداخلية، فللشعراء آذان باطنة وراء آذانهم الظاهرة ، يسمعون بها كل حركة صوتية وكل همسة لفظية.

وبمقدار سلامة هذه الأذن وقدرتها على التمييز بين الألحان والأنغام يكون تفوقهم الصوتي وحلاوتهم الموسيقية »[١] .

---

(١) شوقي ضيف ، شوقي شاعر العصر الحديث ، دار المعارف بمصر ص ٤٤-٤٥.

ملحق بيان بحور مقدمات الشعراء الثلاثة

أ) البارودي

	مطلع القصيدة			
	أول البيت	قافيته	ص	البحر
١	سلوا	الملاعبِ	١/ ٥٨	الطويل
٢	رضيت	زندُه	١/ ١٣٩	الطويل
٣	هو	الوَجْدُ	١/ ١٦١	الطويل
٤	تولّ	بريدُه	١/ ١٧٦	الطويل
٥	رمَنْ	الزَّهَرْ	٢/ ٣	الطويل
٦	بناظرك	من كُفْرِ	٢/ ١٢	الطويل
٧	أبى الشوقُ	جديرُ	٢/ ١٨	الطويل
٨	تلاهيتُ	زفيرُ	٢/ ٢٦	الطويل
٩	طربتُ	الزَّجْرُ	٢/ ٤٠	الطويل
١٠	أديرا	السكْرُ	٢/ ٥٥	الطويل
١١	أسلّةُ	بارِقِ	٢/ ٣٥٤	الطويل

	مطلع القصيدة			
	أول البيت	قافيته	ص	البحر
١٢	طربْتُ	قَبْلُ	٣/ ٣٧	الطويل
١٣	مضى	قلائِلُ	٣/ ٦١	الطويل
١٤	عصيت	عقلي	٣/ ٧٤	الطويل
١٥	ألاحيّ	لسائلِ	٣/ ١٣٦	الطويل
١٦	لعزّة	الكرائمُ	٣/ ٢٨١	الطويل
١٧	هوى	التقدُّما	٣/ ٣٩٤	الطويل
١٨	ألم يَأْنِ	تعدَمُ	٣/ ٥٤٣	الطويل
١٩	أَقِلاّ	لا يقوى	٤/ ١٨٦	الطويل
٢٠	تصابيتُ	باللهوِ	٤/ ٢٠٦	الطويل
٢١	تصابيتُ	باللهو	٤/ ٢١٤	الطويل
٢٢	لكلّ	مكتئِبُ	١/ ٦١	البسيط
٢٣	يا صارم	حَرَجِ	١/ ١٠٠	البسيط

	مطلع القصيدة			
	أول البيت	قافيته	ص	البحر
٢٤	من خالف	ناصرُه	١/ ١٢٦	البسيط
٢٥	هل	قَنَطُ	١/ ١٨٦	البسيط
٢٦	لبَّيْكَ	أسماعي	١/ ٢٥٦	البسيط
٢٧	هل من	إيراقِ	١/ ٣٢١	البسيط
٢٨	قلدتُ	عن الغَزَلِ	٣/ ٦	البسيط
٢٩	ردُّوا	البالي	٣/ ٧٤	البسيط
٣٠	ردّ الصبا	الغَزَلُ	٣/ ١٥١	البسيط
٣١	أعد	بدمي	٣/ ٥٧٨	البسيط
٣٢	خلعتُ	وسني	٤/ ٧٥	البسيط
٣٣	طَرِبَ	قطوبُ	١/ ٤٥	الكامل
٣٤	ظنَّ	الفَرْقَدِ	١/ ١٤٨	الكامل
٣٥	رُدِّي	لم يقطعِ	٢/ ٢٣٩	الكامل

	مطلع القصيدة			
	أول البيت	قافيته	ص	البحر
٣٦	بكَرَ	تختلِفُ	٢/ ٢٧٨	الكامل
٣٧	سكَنَ	الأشواقُ	٢/ ٢٩٣	الكامل
٣٨	أَسَلُ	ومقامُ	٣/ ٣١٥	الكامل
٣٩	كم غادر	مُقَدَّمِ	٣/ ٤٨٥	الكامل
٤٠	أحبِبْ	أحيانا	٤/ ٨٣	الكامل
٤١	أين	الذهابِ	١/ ٥٤	الخفيف
٤٢	كرم	الجهادِ	١/ ١٨٥	الخفيف
٤٣	حيّ مغنى	الحمامِ	٣/ ٣٦٩	الخفيف
٤٤	من قلَّدَ	شدا	١/ ٢٢٧	السريع
٤٥	نمَّ	الهادِرُ	٢/ ١١٦	السريع
٤٦	إلامَ	أَرَبُ	١/ ٨٤	المنسرح
٤٧	صبرتُ	عناني	٤/ ٥٦	الوافر

ب) حافظ إبراهيم

	مطلع القصيدة			
	أول البيت	قافيته	ص	البحر
١	سكن	مُقْلقُ	١/ ٣٤	الكامل
٢	قلم	جواري	١/ ١٥٠	الكامل
٣	شبحاً	حيالى	١/ ٢٧٥	الكامل
٤	كم ذا	العشاقِ	١/ ٢٧٩	الكامل
٥	قف	ناد	١/ ١٠٦	الكامل
٦	كم تحت	لا يعلمُ	١/ ٢٨٨	الكامل
٧	ملكتَ	السليمُ	١/ ١٧٢	مجزوء الكامل
٨	أخت	النسورِ	١/ ١٧٩	مجزوء الكامل
٩	أيُّها الوسِمِيُّ	الزَّهَرْ	١/ ٢٩٩	الرمل
١٠	لا تلُمْ	أبى	٢/ ٧	الرمل
١١	بالذي أجراكِ	السلاما	٢/ ٦٢	الرمل

	مطلع القصيدة			
	أول البيت	قافيته	ص	البحر
١٢	طمع	أن تناما	٢/ ٦٦	الرمل
١٣	شجتنا	لتذكارِها	١/ ١٦٧	المتقارب
١٤	حطمتُ	فلا تعتبى	١/ ٢٥٦	المتقارب
١٥	سمعنا	جدَّدا	١/ ٢٦١	المتقارب
١٦	أثرتَ	الرخيمِ	١/ ١٦٢	الوافر
١٧	بنات	المجسيدِ	٢/ ٣١	الوافر
١٨	لقد نَصَلَ	هيامُ	٢/ ٥٣	الوافر
١٩	تعمدتَ	اهتدى	١/ ٧	الطويل
٢٠	قصرت	قديرُ	١/ ٣١	الطويل
٢١	هجعتَ	مدَّعي	١/ ٣٤	السريع
٢٢	مالي	ينفحُ	٢/ ٩٤	السريع
٢٣	جازبي	إلماما	١/ ٥٨	الخفيف

	مطلع القصيدة			
	أول البيت	قافيته	ص	البحر
٢٤	صفحة الرق	الظلامِ	١/ ٢٨٣	الخفيف

ج) أحمد شوقي

	مطلع القصيدة			
	أول البيت	قافيته	ص	البحر
١	في الموت	كتابِهِ	١/ ٧٨	الكامل
٢	بأبي	نضيدا	١/ ١٠٢	الكامل
٣	ظلم	أنصارِ	١/ ١٢١	الكامل
٤	يا رب	المسفوكِ	١/ ١٥٢	الكامل
٥	صدَّاح	البُلْبُلِ	١/ ١٦٥	مجزوء الكامل
٦	جَهْدُ	يكفيكِ	٢/ ٨١	الكامل
٧	درجَتْ	السنونْ	٢/ ٩٥	مجزوء الكامل
٨	السحر	سُقيتُهُ	٢/ ١٥٠	الكامل

	مطلع القصيدة			
	أول البيت	قافيته	ص	البحر
٩	سكن	قرارُ	٢/ ١٦٤	الكامل
١٠	قُلْ	يطيرْ	٢/ ١٦٦	مجزوء الكامل
١١	شيَّعْتُ	شباكي	٢/ ١٧٨	الكامل
١٢	بُنيَتْ	بنائِهِ	٣/ ١٢	الكامل
١٣	كأسٌ	العِذارْ	٣/ ٦٩	مجزوء الكامل
١٤	يا أيُّها	الأخيارِ	٣/ ٧٦	الكامل
١٥	أَجَلٌ	الوافي	٣/ ١٠٤	الكامل
١٦	جرحٌ	يزهقُ	٣/ ١١٠	الكامل
١٧	اُنظر	تَحُولُ	٣/ ١١٦	الكامل
١٨	أوحَتْ	قيسونا	٣/ ١٦٦	الكامل
١٩	تاج البلاد	الأحلامُ	٤/ ١٠	الكامل
٢٠	نبذ الهوى	منامِ	٤/ ١٧	الكامل

	أول البيت	قافيته	ص	البحر
	مطلع القصيدة			
٢١	قصر	سماكا	٤/ ٢٠٢	الكامل
٢٢	أنادي	لو أثابا	١/ ٥٩	الوافر
٢٣	سلُوا	عتابا	١/ ٦٣	الوافر
٢٤	إلامَ	علاما	١/ ٢٠٩	الوافر
٢٥	على	يستَقِرُّ	٢/ ٤٠	الوافر
٢٦	حياةٌ	أُنتقالا	٢/ ١٨١	الوافر
٢٧	خلقنا	الحادثاتِ	٣/ ٣٨	الوافر
٢٨	خفضْتُ	مزاعا	٣/ ٩٧	الوافر
٢٩	نراوِحُ	القيادا	٤/ ١٤	الوافر
٣٠	أعِدَّتِ	طلبا	١/ ٧٠	البسيط
٣١	أقدِمْ	الصَّنيعُ	١/ ١٤٥	البسيط
٣٢	ريمٌ	الحُرُمِ	١/ ٧٨	البسيط

	مطلع القصيدة			
	أول البيت	قافيته	ص	البحر
٣٣	أعلى	شَمَّاءُ	٢/ ٦	البسيط
٣٤	ممالكُ	البالي	٣/ ١٢٥	البسيط
٣٥	هَمَتِ	الرجاء	١/ ١٥	الخفيف
٣٦	اختلاف	أُنْسِي	٢/ ٤٥	الخفيف
٣٧	مرحباً	زمانِه	٢/ ١٩٠	الخفيف
٣٨	كلَّ حيّ	حادي	٣/ ٥٥	الخفيف
٣٩	مَالَ	قليلا	٣/ ١٣٤	الخفيف
٤٠	أعقابٌ	الرياحْ	٢/ ١٥٦	الرمل
٤١	ابتغوا	بيانا	٢/ ١٨٨	الرمل
٤٢	شيَّعوا	فبكاها	٣/ ١٧٤	الرمل
٤٣	لا يقيمنَّ	الوتدْ	٤/ ٢٦	الرمل
٤٤	سماؤكِ	خَرَابِ	٣/ ٢٩	الطويل

	أول البيت	قافيته	ص	البحر
	مطلع القصيدة			
٤٥	إلى الله	أصحمِى	٣/ ١٤٦	الطويل
٤٦	جعلتُ	أمثالَها	٢/ ١٨٤	المتقارب
٤٧	أحيث	المنزلُ	٣/ ١١٤	المتقارب
٤٨	حفَّ	ذَهَبُ	٢/ ٩	المقتضب
٤٩	الضلوع	تَطَّرِدُ	٣/ ٥٩	المقتضب
٥٠	أَثنِ	من سر بِهِ	١/ ٦٧	السريع
٥١	مالَ	الغَضَبْ	٢/ ١٤	مجزوء المتدارك

المقدمة وبنية القصيدة :

لمقدمة القصيدة علاقة ببنيتها تبدو مباشرة حينا ، وغير مباشرة حينا اخر ، ولهذا كان الترابُط ما بين مقدمة القصيدة وبنيتها مبحث اهتمّ به النقّاد على مرِّ فترات الأدب العربي قديمًا وحديثًا اهتمامًا ركّز على عدة جوانب منها:

١) الحديث عن بواعث الشعر والعوامل المهيّئة لنظم القصائد، فإنَّ « للشعراء أغراضًا أُوَل هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثُّرات وانفعالات للنفوس؛ لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهيْن. فالأمر قد يبسط النفسَ ويُؤْنِسُها بالمسرّة والرّجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يبسطها أيضًا بالاستغراب لما يقع فيه من اتّفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدإٍ سار إلى مآلٍ غير سار »[١] .

٢) التأكيد على مراعاة الترابُط والتناسُق بين مقدمة القصيدة وبنيتها، « فإذَا أَرَادَ الشَّاعِرُ بناءَ قَصِيدةٍ، مَخَضَ المعْنَى الذِّي يُريدُ بِنَاءَ الشِّعْر عليه في فِكْرِهِ نَثْرًا، وأعَدَّ له ما يُلْبسُهُ إِيَّاهُ من الألفاظِ التي تُطَابِقُهُ، والقوافِي التي توافِقُهُ، والْوَزْنِ الذي سَلَسَ له القَوْلُ عليه، فإذا اتَّفَقَ له بيتٌ يُشَاكِلُ المَعْنَى الذي يَرومُهُ أَثْبَتَهُ وأعْمَلَ فِكْرَهُ في شُغْل القوافِي بما تَقْتَضِيهِ مِن المعاني على غير تَنْسِيقٍ للشِّعْر وتَرْتِيبٍ لفُنُونِ القَوْل فيه، بل يُعَلِّقُ كلَّ بيتٍ يَتَّفِقُ له نَظْمُهُ على

---

(١) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت: لبنان، ط٢، ١٩٨١م، ص١١.

تَفَاوُتِ ما بَيْنَهُ وبَيْنَ ما قَبْلَهُ، فإذا كَمُلَتْ له المعَانِي، وكَثُرتْ الأبياتُ، وَفَّقَ بينها بأبياتٍ تكونُ نظامًا لها، وسِلْكًا جامعًا لما تشَتَّتَ منها، ثم يتأمَّلُ ما قد أدَّاهُ إليه طَبْعُهُ، ونَتَجَتْهُ فِكْرَتُهُ، فَيَسْتَقْصِي انتقادَهُ، ويَرُمُّ ما وَهَى منهُ، وَيُبْدِلُ بِكُلِّ لَفْظَةٍ مُسْتكْرَهَةٍ لَفْظَةً سَهْلَةً نَقِيَّةً، وإنْ اتَّفَقَتْ له قافيةٌ قد شَغَلَهَا في مَعْنًى من المعاني، واتَّفَقَ له معْنًى آخر مُضادٌ للمعنى الأوَّل، وكانَتْ تلك القافيةُ أَوْقَعَ في المَعْنَى الثَّانِي منها في المعْنَى الأوَّل، نقَلَها إلى المَعْنَى المختار، الذِّي هو أَحْسَنُ، وأَبْطَلَ ذلك البَيْتَ، أو نَقَضَ بعْضَهُ، وطَلَبَ لمعنَاهُ قافيةً تُشَاكِلُهُ، ويَكونُ كالنَّسَّاجِ الحاذِقِ الذي يُفَوِّ وَشْيَهُ بأحسَنِ التَّفْويفِ ويُسَدِّيهِ ويُنيرُهُ، ولا يُهَلْهِلُ شيئًا منهُ فَيَشِينُهُ »[1] .

فللقصيدة معانٍ وأغراضٍ رئيسة، يتطلب نظمها تفكير دقيق، وطبعٌ وسجيّةٌ مواتية[2]، وطريقة لصياغة الألفاظ والقوافي والوزن المناسبة للنظم بشكل عام، مع مراعاة حسن الترابُط والترتيب للأبيات، حتى تبدو في هيئة متماسكة، لا ينبو فيها البيت عن سابقه ولاحقه، وإذا ما توافرت كل تلك المقوّمات، بدت القصيدة في أتم طريقة وأكمل صورة.

هذا عن مفهوم القدماء لبنية القصيدة، أمّا المحدثون، فقد كثُرت

---

(١) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ت: عبد العزيز المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، ص ص ٧-٨.

(٢) انظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ط٤، الجزء الثالث، ص ٢٨.

دراساتهم حول هذه المباحث، وهي في غالبيتها تتمحور حول ثلاثة منطلقات، هي[١]:

١) وحدة المتكلم أو الراوي الذي يربط بين أجزاء الكلام.

٢) وحدة الموضوع، وهي التي يدور الكلام فيها حول موضوع واحد معيّن أيًّا كان نوعه؛ إنسانًا أم غيره.

٣) الوحدة المنطقية، وهي التي تكون فيها أجزاء الكلام ملتئمة لا تناقُض بينها.

وفي هذه المنطلقات- الوحدة الموضوعية والنفسية والمنطقية (أو العضوية)- تعدّدت الآراء وتنوّعت التفسيرات، وتقاطعت الأحكام، وهي في غالبيتها لا تخرج عن اتّجاهيْن:

١) اتّجاه يرى قائلوه بوجود الوحدة الموضوعية في غالبية قصائد الإحيائيين، مهما تنوّعت أغراض تلك القصائد، متكّئين في ذلك على القول بالوحدة النفسية[٢] في مقدمات القصائد وبنيتها.

هذا عن الوحدة النفسية، وعن الوحدة العضوية في القصيدة- بحيث

---

(١) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨٢م، ص ٢٨٠.

(٢) انظر: حسين عطوان، مقالات في الشعر ونقده، دار الجيل، ط١، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ، ص ص ١١-١٣.

تبدو مترابطة متدرّجة، لا يمكن فصل أو تأخير أو تقديم بيتٍ على آخر[١]– فيراها أصحاب هذا الاتجاه نوعًا من المبالغة والمنطقية التي تُخرِج الشعر من لغة وعالم المشاعر إلى لغة مادية وعقلية لا تتلاءم مع الجانب الوجداني في الشعر. وهنا غالبًا ما يتم ربط شعراء مدرسة الإحياء بالقدماء، « ولذلك وجب أن أشير إلى أن الشاعر العربي القديم كان بطبعه عزوفًا عن النظر بهذا المعنى الفلسفي إلى ظواهر الكون والحياة، وإنما كان –كما قلنا– يقف من علاقته بالكون عند الإحساس والخبرة الجمالية والتجاوُب العاطفي، وهي أمور ذاتية لا سبيل إلى التحكُّم فيها.

ومن حق الشاعر أن يصوّرها وأن يتجاوز كل حدّ في هذا التصوير، إلاّ ما يمجُّه الذوق وتأباه طبيعة الحسِّ السليم من الكذب الصريح والتمويه الزائف والغُلُوّ المفرِط »[٢]. وكأنّ البعض فهم الوحدة العضوية فهمًا خاطئًا، فظنُّوها وحدة فكرية عقلية مادية صِرْفة، تشمل ترتيب الأبيات والمعاني ترتيبًا آليًا محدَّدًا ثابتًا يستلزِم بناء القصيدة بناءً صناعيًا هندسيًا، يستحيل معه التقديم والتأخير والإضافة والتحوير في نسق الأبيات.

٢) اتِّجاه على الطرف الآخر:

---

(١) انظر: عباس محمود العقاد، الديوان، ص ٥٥.

(٢) محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء: المغرب، الجزء الأول، ط١، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م، ص ٣٦٥.

وهو يرى أنَّ تعدُّد موضوعات وأغراض القصيدة -عند الإحيائيين- مَدْعاةٌ لتفكُّك أجزائها، وعدم ترابُط أبياتها، مع قصور في عاطفة ناظمها، وأسلوبه في صياغتها[1].

فأراد أصحاب هذا الاتّجاه وضع مقاييس وأُسُس للشعراء في نظم القصائد، وهي:

١- أن يُخصَّص الشاعر للقصيدة موضوعًا مُعيّنًا، لا تتعدّاه إلى غيره؛ حتى يسهل تصنيفها وعنونتها.

٢- أن يتّحد مستوى الشعور والعاطفة في كل الأبيات، بحيث لا يعلو إحساس الشاعر حينًا، ويخبو حينًا آخر، مع مراعاة صدق العاطفة والتجربة لدى الشاعر، وحُسْنِ التأثير في المتلّقين.

٣- أن تتناسقَ مقدمة القصيدة وبنيتها، بحيث تترابط معانيها مع صوَرِها وخواطرها بشكل محكَم ومتدرِّجٍ، يُرَاعِي فيه البيت سابقَه، ولا حقَه، فلا يتم تقديمه أو تأخيره عن موضعه ومكانه اللائق به.

٤- أن يختار الشاعر لمعانيه وصوَرِه الألفاظ المطابقة والموسيقى الملائمة،

---

(١) انظر: شوقي، ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، ط٢، ص ص ١٣٩-١٤١-١٤٦-١٤٩-١٥٣-١٥٧، والعقاد، عباس محمود، الديوان، ص ٥٥، وجحا، ميشال، خليل مطران، باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٤١٦هـ- ١٩٩٥م، ص ص ٩١-١٠١، وهلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص ص ٣٩٥-٣٩٨-٤٠٨-٤١٠.

والقوافي المناسبة؛ لتغدو قصيدته في أزهَى صورة وأعذب نغمٍ وصوتٍ بلا تكلُّف ولا تصنُّع.

وما بين كُلِّ تلك الآراء والأحكام والاختلافات، أُحِبُّ أن أوضّح أمرًا أراه على قدرٍ من الأهمية بمكان:

وهو أنَّهُ ما أضَرَّ بالدراسات الأدبية شيءٌ مثل الأحكام العامة والمطلقة؛ فالشعر والأدب وكل ما يتصل بالعلوم الإنسانية عصيٌّ على مثل تلك الأحكام المطلقة والمعايير الصارمة، والأقرب للصحة أن تُحْمَلَ مثل تلك الآراء والاستنتاجات على وجه التقريب والنسبة والتناسُب.

والرأي الذي أرتضيه في موضوع الوحدة النفسية والموضوعية والعضوية –على محمل التغليب– هو:

أن نبدأ في الحكم على ترابُط أجزاء ومعاني أي قصيدة من ذات الشاعر أو ما يطلق عليه بالتجربة الشعرية، فهي التي « تقوم بتنظيم الذهن على نحو مباشر، وعلى نحو غير مباشر؛ لأن التجربة الشعورية ذاتها تتميّز بالنظام البديع، وعلى نحو غير مباشر؛ لأنه التجربة الشعرية ذاتها تتميز بالنظام البديع، وعلى نحو غير مباشر؛ لأنه يشجّع على إيجاد عادة التعمُّل في الذهن»[1] . وهذه التجربة تَنْضَجُ بأمريْن، هما:

١) الطبع المواتِي لقول الشعر، فـ« الشاعر هو الذي لا ينظم حتى يسوقه

---

(١) السعيد، الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص٦١.

الإلهام إلى قول الشعر بالرغم منه »[١] ، وهذا الإلهام تكمله العاطفة الصادقة والإحساس المعبّر والمؤثّر، فـ« الشاعر إذا كانَ انْفِعَالُهُ بِمُنَاسَبَةِ قَصِيدَتِهِ عمِيقًا، وكان مَوْقِفُهُ من القَّضِيَّةِ التي يَتَنَاوَلُهَا صَادِقًا، فإنَّهُ كانَ يَبُثُّ في قَصِيدَتِهِ لَوْنًا من الشُّعورِ يَنْبَثِقُ من مُنَاسَبَتِها ومَوْقِفِهِ مِنْها انْبِثَاقًا دَقيقًا، فإذا ضَرْبٌ من العَاطِفَةِ يَذِيعُ في قَصِيدَتِهِ كُلِّهَا، ويَبْدُو في مُقَدِّمَتِهَا ومَوْضُوعِها، ويَغْلُبُ على بَقِيَّةِ أَجْزَائِهَا »[٢] . وهذا التغلُّب يتم إذا امتلك الشاعر ناصية الإلهام والعاطفة، فاحتواها بموهبته التي حباها الله له، فبدت بشكل متوازٍ بحيث لا تعلو وتيرة العاطفة في أجزاء من القصيدة، وتخبو في أجزاء أخرى، والإلهام والعاطفة وحدهما لا يكفيان، فينبغي للشاعر عند نظمِه أن يُرَاعي طرائق و« تقاليد تتناول ما يقوله وكيف يقوله، تتناول ما ينظم فيه والطريقة التي ينظمه بها، وبعبارة أخرى، تتناول الموضوعات التي يعالجها وما يتّخذه فيها من طرق فنية للتعبير والموسيقى والتصوير »[٣]. فليس الشعر « تعبيرًا فنيًا حرًّا، بل هو تعبير فني مقيّد »[٤] . هو إذًا خلْقٌ وصناعةٌ تُكْمِلُ جانب التجربة والموهبة والإحساس المعبّر والمؤثّر.

---

(١) طه مصطفى، أبو كريشة، ميزان الشعر عند العقاد، دار الفكر العربي، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م، ص ١١١.

(٢) حسين، عطوان، مقالات في الشعر ونقده، دار الجيل، بيروت: لبنان، ط١، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م، ص ص ١١-١٢.

(٣) شوقي، ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط١٠، ص ١٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٠.

وهـذا التكامُـل مـا بـين الطبـع والـصناعة يحسُنُ عنـد الفكـرة أو المعنـى الرئيس، الذي يوليه الشاعر قدرًا كبيرًا مـن الأهميـة، فيغـدو مجالـه الـذي يُبـدِع فيه، ويتميَّز، وعلى سبيل المثال لا الحصر، كان أبو فراس الحمداني مهتمًا بمعنًى رئيسي، يظهر في غالبية مقدّماته وأبنيـة قـصائده -وهـو الفخـر والحـرص عـلى تأكيد الذات في جميع أحوال ومتغيّرات حياته-[1]، وأبو الطيب المتنبـي شُـغِلَ بالفخر- ووصف معاناته ومعاناة العرب في صراعهـم مـع العجـم[2]، ونفـس الأمـر عنـد شـعرائنا الثلاثـة؛ فـاهتمّ البـارودي بفكـرة تأكيـد ذاتـه، والافتخـار بعزيمته وقوته في وطنه وغربته، وهـذا عـن البـارودي، أمّـا عـن حـافظ، فركّـز عنايته بالقضايا الاجتماعيـة ذات البُعـد الإنـساني، خاصـة ثـالوث التخلُّـف -الفقـر، والجهل، والطبقية-، بينما وجّه شوقي غايته تجاه الجوانب الثقافيـة والـسياسية بـشكل عام، وقضية صراع الحضارات بشكل أدقّ وأخصّ.

وهـذا المعنى أو الفكـرة الرئيسة عنـد الثلاثـة قـد يـشوبها في بدايـة تعامُـل الـشاعر معهـا نـوعٌ مـن الارتجـال والتفكُّـك، لكـن مـع مـرور الأيـام وكثـرة التجـارب وزيـادة الاهـتمام والتفكـير، تتّـسع وتتعمَّـق رؤيـة الـشاعر، فتنـضج قصائده، ويتمكّن من تطويع معانيه ودلالتهـا، فيظهـر الـشاعر حينئـذٍ في أعـلى درجات إبداعه وتميُّزه في ترابُط معانيه وقوة تأثيرهـا وجزالـة ألفاظهـا وحُـسن

---

(١) زكـي مبـارك، الموازنـة بـين الـشعراء، دار الجيـل، بـيروت، ط١، ١٤١٣هــ- ١٩٩٣م، ص ٢٧٨ .

(٢) انظر: محمود، شاكر، المتنبي، مطبعة المدني، الجزء الأول، ص ص ٩٤- ١٨٧-١٨٩.

أسلوبها، والعكس صحيح.

وكل ما سبق ذِكْرُهُ يختصّ بذات الشاعر وذات الشاعر، تؤثّر وتتأثّر بالأغراض التي ينظمها، فإن تعدّدت موضوعات المقدمة وتنوّعت، تكثَّفتْ المعاني، وبدأت شيئًا فشيئًا تفقد قدرتها على التلاحُم، وإن قلّت الموضوعات، وركّز الشاعر على جزئية معيّنة محدّدة، تجمّعتْ واتّحدّت المعاني والأغراض المتباعدة، وتوثّقت الروابط والعلاقات بين معاني ودلالات مقدمة القصيدة وبنيتها والمقياس في هذا الصدد، لا يحدّده كثرة أو قلة المواضيع والمعاني، أو تفرُّد المقدمة بموضوع وغرض معيّن، وإنما الأرجح هو قدرة الشاعر على التركيز والتدرُّج في بسط معانيه، فحتى في الموضوع الواحد؛ كالمقدمة الغزلية، إن ركّز الشاعر على معنًى رئيس، تدرّج في عرضه، تماسكتْ مقدّمته، ولكن إن نوَّع وكثَّف المعاني، خفتَتْ واضمحلّت الروابط بين تلك المعاني؛ كأنْ يبدأ الشاعر في مقدّمته الغزلية بحديث الهجر والصدود، ثم ينتقل للمكابرة، كردّ فعل على مَن جفاهُ، ثم يحنُّ لأيام الوصل، عندئذٍ سنجد في المقدمة معانيَ مزدوجة وعاطفة متقلّبة وأبيات مبعثرَة، لكنْ إنْ ركّز على معنى الهجر وتأثيره، وربطه بتذكُّر أيام الوصل، بدت المعاني متناسقة والعاطفة ناضجة متّزنة.

هذا عن ترابُط المعاني والموضوعات في المقدمة، ولكن ما مقدار هذا الترابُط؟ وهل يوجد معايير محدَّدة لوصف هذا الترابُط، بحيث يُوضَع كل بيتٍ في مكانه الصحيح، فلا يُقدَّم أو يُؤَخَّر عن مكانه اللائق به؟

- اجتهد البعض في هذا الموضوع[١]، بما عُرِف بإصطلاح الوحدة العضوية، فوضع معايير صارمة في ترتيب الأبيات، فيستحيل معها تقديم أو تأخير البيت عن موضعه.

- والحق أن هذه دعوى قائمة على المبالغة والتعسُّف؛ فقد يصحّ مثل هذا الشرط في العلوم التجريبية، أمّا في الشعر، فالوضع مختلفٌ، فعالم الوجدانيات لا يتماشَى مع مثل تلك المعايير الصارمة والمادية والمنطقية المجرَّدة من العواطف.

- وعلى أية حال، لكل شاعر ولكل مقدّمة ظروفها الخاصة، فيختلف الوضع من شاعر لآخر، ومن مقدّمة لأخرى في مقدار التلاؤُم والترابُط ما بين المعاني والدلالات والتراكيب قوةً وضعفًا واختلافًا في درجة هذا الترابُط، وليس في وجوده من عدمه...

قال البارودي[٢]:

قَلَّدْتُ جِيدَ المَعَالِي حِلْيَةَ الغَزَلِ ... وَقُلْتُ فِي الجِدِّ مَا أَغْنَى عَنِ الهَزَلِ

يَأْبَى لِيَ الغَيَّ قَلْبٌ لاَ يَمِيلُ بِهِ ... عَنْ شِرْعَةِ المَجْدِ سِحْرُ الأَعْيُنِ النُّجُلِ

أَهِيمُ بِالبِيضِ فِي الأَغْمَادِ بَاسِمَةً ... عَنْ غُرَّةِ النَّصْرِ، لاَ بِالبِيضِ فِي الكِلَلِ

لَمْ تُلْهِنِي عَنْ طِلاَبِ المَجْدِ غَانِيَةٌ ... فِي لَذَّةِ الصَّحْوِ مَا يُغْنِي عَنِ الثَّمَلِ

كَمْ بَيْنَ مُنْتَدَبٍ، يَدْعُو لِمَكْرُمَةٍ ... وبَيْنَ مُعْتَكِفٍ يَبْكِي عَلَى طَلَلِ

---

(١) انظر: عباس محمود، العقاد، الديوان، ص ٥٥.

(٢) ديوان البارودي، الجزء الثالث، ص ص ٦-١٣.

لَوْلاَ التَّفَاوُتُ بَيْنَ الخَلْقِ مَا ظَهَرَتْ ... مَزِيَّـةُ الفَـرْقِ بَـيْنَ الحَـلْيِ والعَطَـلِ

فَانْهَضْ إِلَى صَهَوَاتِ المَجْدِ مُعْتَلِيًا ... فَالبَـازُ لَمْ يَـأْوِ إِلاَّ عَـالِيَ القُلَـلِ

وَدَعْ مَـنَ الأَمْـرِ أَدْنَـاهُ لِأَبْعَـدِهِ ... فِي لُجَّـةِ البَحْـرِ مَا يُغْنِـي عَـنِ الوَشَـلِ

قَدْ يَظْفَرُ الفَاتِكُ الأَلْوَى بِحَاجَتِهِ ... ويَقْعُـدُ العَجْـزُ بِالهَيَّابَـةِ الوَكِـلِ

وَكُنْ عَلَى حَذَرٍ تَسْلَمْ، فَرُبَّ فَتًى ... أَلْقَى بِهِ الأَمْنُ بَيْنَ اليَأْسِ والوَجَلِ

وَلاَ يَغُرَّنْـكَ بِـشْرٌ مِـنْ أَخِـي مَلَـقٍ ... فَرَوْنَـقُ الْآلِ لاَ يَـشْفِي مِـنَ الغَلَـلِ

لَوْ يَعْلَمُ المَرْءُ مَا فِي النَّاسِ مِنْ دَخَنٍ ... لَبَاتَ مِنْ وُدِّ ذِي القُرْبَى عَلَى دَخَلِ

فَـلاَ تَثِـقْ بِـوَادٍ قَبْـلَ مَعْرِفَـةٍ ... فَالْكُحْـلُ أَشْبَهُ فِي العَيْنَيْنِ بِالْكَحَـلِ

وَاخْشَ النَّمِيمَةَ، واعْلَمْ أَنَّ قَائِلَهَا ... يُـصْلِيكَ مِـنْ حَرِّهَـا نَـارًا بِـلاَ شُـعَلِ

كَـمْ فِرْيَـةٍ صَـدَعَتْ أَرْكَـانَ مَمْلَكَـةٍ ... وَمَزَّقَـتْ شَـمْلَ وُدٍّ غَـيْرِ مُنْفَـصِلِ

فَاقْبَلْ وَصَاتِي، وَلاَ تَصْرِفْكَ لاَغِيَةٌ ... عَنِّـي، فَـمَا كُـلُّ رَامٍ مِـنْ بَنِـي ثُعَـلِ

فبدأ بوصف علوّ همته، وبعده عن سفاسف الأمور، وهذا البُعد يتم إذا تحكَّم المرء في رغباته، وقهر ضعف النفس البشرية، فعوّدها على طريقٍ يستهين فيه المرء بالأحداث والأشخاص، فلا يبالي بالمخاطر، ولكن بشرط ألاّ يركبه الغرور والثقة الزائدة عن الحدّ، فيكون ضحيّةً لغرورِه، فقد يُؤتَى اللبيب من هذا الباب، وهذا المعنى الأخير في المقدمة.

ونلحظ هنا ترابُط الأبيات وتدرُّج وتسلسُل المعاني، فالمقدمة في كل أجزائها تدور حول معنى بُعْدِ الهمة، والحرص على تأكيد الذات بشكل عام، مُوَشًّى بالألفاظ الجزلة القوية، تقديمًا للموضوع الرئيس للقصيدة، وهو الفخر الذاتي، فلم يبدأ البارودي بالفخر الخاص، وإنّما قدّم لقصيدته بمعاني

الفخر العامة.

هذا عن البارودي، ولِحافظ طريقة مختلفة، يبعُدُ فيها عن التمركُز حول الذات، فيشارك الناس همومهم وآلامهم، قال حافظ[(١)]:

شَبَحًا أَرَى أَمْ ذاكَ طَيْفُ خَيَالِ ... لاَ، بَلْ فَتَاةٌ بِالعَرَاءِ حِيَالِي
أَمْسَتْ بِمَدْرَجَةِ الخُطُوبِ فَمَا لَهَا ... رَاعٍ هُنَاكَ وَمَا لَهَا مِنْ وَالِي
حَسْرَى تَكَادُ تُعِيدُ فَحْمَةَ لَيْلِهَا ... نَارًا بِأَنَّاتٍ ذَكَيْنَ طِوَالِ
مَا خَطْبُها، عجبًا، ومَا خَطْبِي بها؟ ... مَا لِي أُشَاطِرُها الوَجِيعَةَ مَا لِي؟
دَانَيْتُهَا ولِصَوْتِهَا فِي مَسْمَعِي ... وَقْعُ النِّبَالِ عَطَفْنَ إِثْرَ نِبَال
وَسَأَلْتُهَا: مَنْ أَنْتِ؟ وَهْيَ كَأَنَّهَا ... رَسْمٌ عَلى طَلَلٍ مِنَ الأَطْلاَلِ
فَتَمَلْمَلَتْ جَزَعًا، وَقَالَتْ: حامِلٌ ... لَمْ تَدْرِ طَعْمَ الغَمْضِ مُنْذُ لَيَالِي
قَدْ مَاتَ وَالِدُها، ومَاتَتْ أُمُّهَا ... وَمَضَى الحِمَامُ بِعَمِّهَا وَالخَالِ
وَإِلَى هُنا حَبَسَ الحَيَاءُ لِسَانَهَا ... وَجَرَى البُكَاءُ بِدَمْعِهَا الهَطَّالِ
فَعَلِمْتُ مَا تُخْفِي الفَتَاةُ وَإِنَّمَا ... يَحْنُو عَلَى أَمْثَالِهَا أَمْثَالِي
وَوَقَفْتُ أَنْظُرُهَا كَأَنِّي عَابِدٌ ... فِي هَيْكَلٍ يَرْنُو إِلى تِمْثَالِ
وَرَأَيْتُ آيَاتِ الجَمَالِ تَكَلَّفَتْ ... بِزَوَالِهِنَّ فَوادِحُ الأَثْقَالِ
لا شَيْءَ أَفْعَلُ فِي النُّفُوسِ كَقَامَةٍ ... هَيْفَاءَ رَوَّعَهَا الأَسَى بِهُزَالِ
أَوْ غَادَةٍ كَانَتْ تُرِيكَ إِذَا بَدَتْ ... شَمْسَ النَّهَارِ فَأَصْبَحَتْ كَالآلِ
قُلْتُ: انْهَضِي، قالتْ: أَيَنْهَضُ مَيِّتٌ ... مِنْ قَبْرِهِ ويَسِيرُ شَنٌّ بَالِي
فَحَمَلْتُ هَيْكَلَ عَظْمِهَا وَكَأَنَّنِي ... حُمِّلْتُ حِينَ حَمَلْتُ عُودَ خِلاَلِ

---

(١) ديوان حافظ، الجزء الأول، ص ص ٢٧٥- ٢٧٦.

فبدأ حافظ بمعنى الحيرة ممَّا رأى، وحتى لا تطول حيرته، وضح مقصوده، وهو أثر المعاناة والفقر على أهلها في الشكل والهيئة والحواس والنفس. وحتى لا ينحو المعنى للتقريرية المباشرة، اتّجه لأسلوب الحوار، قاصدًا من وراء ذلك تفاعُله الذاتي مع أصحاب تلك المأساة، وحتى يُصَعِّد الموقف، حدَّد المَعْنِي بها، وهي فتاة في عمر الصبا، عانت، فذبلت زهرة شبابها، وهنا نقف عند تحديده وتبنِّيه لأثر الفقر على مَن اكتوى بناره، فلم يذكر معاناة رجل راشد مثلاً، وإنما ذكر فتاة. والمرأة كما وَقَرَ في ثقافتنا أقوى مثير للنخوة العربية بكرمها الحاتمي، وعنفوانها اليَعْرُبي.

هذا الكلام المُراد توجيهه لدار الأيتام، وهو الغرض الرئيس للقصيدة، وهنا نلحظ التكامُل ما بين الغرض الرئيس للمقدمة- وإثارة النخوة وحثّ النفوس على البذل والعطاء- وغرض القصيدة الرئيس- التعاطُف مع الأيتام ودورهم.

وإن كان حافظًا قد ركّز في مقدمته على جانب واحد، إلاّ أن شوقي قد عدّد وفصّل في معانيه وأغراضه في مقدمته التالية(١):-

نَبَذَ الهَوَى، وصَحَا منَ الأَحلاَمِ	**شَرقٌ تَنَبَّهَ بعدَ طُولِ مَنَامِ**
ثَابَتْ سَلاَمَتُهُ، وَأَقْبَلَ صَحْوُهُ	**إِلاَّ بَقَايَا فَتْرَةٍ وَسِقَامِ**
صَاحَتْ بِهِ الآَجَامُ: هُنْتَ! فَلَمْ يَنَمْ	**أعَلَى الهَوانِ يُنَامُ فِي الآَجَامِ؟**
أُمَمٌ وَرَاءَ الكَهْفِ جُهْدُ حَيَاتِهِمْ	**حَرَكَاتُ عَيْشٍ فِي سِكُونِ حِمَامِ**

---

(١) الشوقيات، الجزء الرابع، ص ص ١٧- ١٩.

نَفَضُوا العُيُونَ مِنَ الكَرَى، واسْتَأْنَفُوا سَــفَرَ الحَيَــاةِ وَرِحْلَــةَ الأَيَّــامِ
فِي كُــلِّ حَــاضِرَةٍ وَكُــلِّ قَبِيلَــةٍ هِمَـمٌ ذَهَـبْنَ يَـرُمْنَ كُـلَّ مَـرَامِ
مِــنْ كُــلِّ مُمْتَنِــعٍ عَــلَى أَرْسَــانِهِ أَوْ جَـامِحٍ يَعْـدُو بِنِـصْفِ لِجَـامِ
يَــا مِـصْرُ، أَنْـتِ كِنَانَـةُ اللهِ التِـي لاَ تُــسْتَبَاحُ، وَلِلْكِنَانَــةِ حَــامِ
اسْـــتَقْبِلِي الآمَـــالَ فِي غَايَاتِهَـــا وَتَــأَمَّلِي الـــدُّنْيَا بِطَـــرْفٍ سَــامِ
وَخُـذِي طَرِيـفَ المَجْدِ بَعْدَ تَلِيـدِهِ مِــنْ رَاحَتَــيْ مِلِـكٍ أَغَــرَّ هُمَـامِ
يُعْنَـى بِـسُؤْدَدِ قَوْمِـهِ وَحُقُـوقِهِمْ وَيَـذُودُ دُونَ حِيَاضِـهِمْ، وَيُحَامِي
مَــا تَاجُــكِ العَــالِي، ولاَ نُوَّابُــهُ بِالحَـــانِثِينَ إِلَيْـــكِ فِي الإِقْـــسَامِ
جَرَّبْـتِ نُعْمَـى الحَادِثـاتِ وَبُؤْسـهَا أَعَلِمْــتِ حَــالاً آذَنَــتْ بِــدَوَامِ؟
عَبَـسَتْ إِلَيْنَـا الحَادِثَـاتُ، وَطَالَمَـا نَزَلَتْ، فَلَمْ نُغْلَـبْ عَـلَى الأَحْـلاَمِ
وَثَبَـتْ بِقَـوْمٍ يَـضْمِدُونَ جِـرَاحَهُمْ وَيُرَقِّـــــدُونَ نَـــــوَازِيَ الآلاَمِ
الحَـقُّ كُـلُّ سِـلاَحِهِمْ وَكِفَـاحِهِمْ والحَــقُّ نِعْــمَ مُثَبِّــتُ الأَقْــدَامِ
يَبْنُــونَ حَــائِطَ مُلْكِهِــمْ فِي هُدْنَــةٍ وَعَــلَى عَوَاقِــبِ شِــحْنَةٍ وَخِـصَامِ
قُـلْ لِلْحَـوَادِثِ: أَقْدِمِي، أَوْ أَحْجِمِـي إِنَّــا بَنُــو الإِقْــدَامِ وَالإِحْجَــامِ
نَحْــنُ النِيَــامُ إِذَا اللَّيَــالِي سَــالَمَتْ فَــإِذَا وَثَــبْنَ فَــنَحْنُ غَــيْرُ نِيَـامِ
فِينَــا مِــنَ الــصَّبْرِ الجَمِيــلِ بَقِيَّــةٌ لِحَوَادِثٍ خَلْفَ الغُيُوبِ جِسَامِ
أَيْـنَ الوُفُـودُ المُلْتَقُـونَ عَـلَى القِـرَى المُنْزِلُـــونَ مَنَـــازِلَ الأَكْـــرَامِ
الوَارِثُــونَ القُــدْسَ عَــنْ أَحْبَـارِهِ وَالخَـــالِفُونَ أُمَيَّــــةً فِي الــــشَامِ؟
الحَــامِلُو الفُـصْحَى وَنُـورِ بَيَانِهَـا يَبْنُــونَ فِيــهِ حَـضَارَةَ الإِسْـلاَمِ؟
وَيُؤَلِّفُـــونَ الـــشَرْقَ فِي بُرْهَانِهَـــا لِمَ الــضِيَاءِ حَــوَاشِيَ الإِظْــلاَمِ؟
تَـــاقُوا إِلَى أَوْطَـــانِهِمْ، فَتَحَمَّلُـــوا وَهَـوَى الـدِّيَارِ وَرَاءَ كُـلِّ غَـرَامِ
مَا ضَرَّ لَوْ حَبَسُوا الرَّكَائِبَ سَاعَةً وَثَنُوْا إِلَى الفُسْطَاطِ فَضْلَ زِمَامِ!

لِيُــضِيفَ شَــاهِدُهُمْ إِلَى أَيَّامِــهِ يَوْمًــا أَغَــرَّ مُمَلَّــحَ الأَعْــلاَمِ
وَيَـرَى وَيَـسْمَعُ كَيْـفَ عَـادَ حَقِيقَـةً مَـا كَـانَ مُمْتَنِعًـا عَـلِى الأَوْهَـامِ
مِـنْ هِمَّـةِ المَحْكُـومِ وَهُـوَ مُكَبَّـلٌ بِالْقَيْـدِ، لاَ مِـنْ هِمَّـةِ الحُكَّـامِ

فبدأ شوقي بوصف بدايات نهضة الشرق بعد سُباته العميق، وإن كانت في البداية بعض الصعوبات والعوائق، إلاّ أن صدق وقوة الأمة كفيلة بقهر كل الصعاب.

هذا عن الشرق على وجه العموم، وعلى وجه الخصوص، مصر صاحبة التاريخ العريق، والمواقف الخالدة على مرّ العصور، والتي تشكّل الحافز للتحدِّي والتفاؤُل بالتغلُّب على أزمات العصر.

وهنا بالذات ركّز شوقي على أهمّ معنييْن في بعث الأمل في النفوس لكل مستجير من نوازل الدهر، وهما: العقيدة، والهوية العربية –التي تجمع كل أطياف الشعب والأمة –مذكِّرةً لها بتاريخها المجيد؛ لتبني حاضرها السعيد، وهذا الحاضر لا يُكْتَفَى فيه بالقوة المعنوية فقط، بل للقوة المادية دورها..وهنا تطرَّق الشاعر للغرض الرئيس لقصيدته- افتتاح بنك مصر في مايو ١٩٢٥م، فنلاحظ الترابُط بين المعنى الرئيس في المقدمة (وهو الأخذ بأسباب القوة المعنوية)، والمعنى والغرض الرئيس للقصيدة، وهو تأكيده على دور وأهمية الجانب الاقتصادي في نهضة مصر والأمة العربية.

بقيتْ ملاحظة أخيرة، أحبّ أن أنوِّه إليها:

إنني لست أزكِّي البارودي وحافظاً وشوقياً عن التقصير في كل

مقدّماتهم، وأدّعي حُسْنَ ترابطها في كل الموضوعات والأغراض والمعاني والقصائد، فلكل شاعر منهم مقدّمات تمكَّنَ وتألَّقَ في ربط معانيها ودلالاتها، وفي بعض المقدّمات توسُّط، وفي بعضها الآخر ضعف التلاؤُم والتلاحُم ما بين المقدمة وبنية القصيدة إلى حدٍّ ما.

ومن الخطأ المنهجي عندئذ أن نطالب الإحيائيين بمفاهيم وتصورات ذات طابع شمولي في حسبانهم وتالية لعصرهم .

الخاتمة

وبعد : فقد جاءت هذه الدراسة التي تناولت فيها "موضوع مقدمة القصيدة العربية عند شعراء مدرسة الإحياء" في تمهيد وفصلين، وهنا أحب أن أوضح أهم ما توصلت إليه في التمهيد والفصلين الأول والثاني:

ففي التمهيد لمقدمة القصيدة عند القدماء بدأت بتبيين الدوافع لتلك المقدمات ،والتي من أهمها حياة التنقل والارتحال ، وسرعة إيقاع الحياة،مما انعكس بدوره على الشعراء ،فغدت مقدمات قصائدهم خواطر متدفِّقة خاطفة تلامس المواضيع بشكل مباشر انطباعي بعيد عن التعمق ومحاولة استكشاف خفايا الحياة والوجود،ويظهر هذا الأمر بشكل جلي عند متقدمي العصر الجاهلي ، ولكن مع مرور الأيام شيئاً فشيئاً،بدأت المقدمات تكتسب تقاليدَ وطرقاً متبعة في النظم ،فاختصت بعض المقدمات كالمقدمة الطللية والغزلية ببعض الخصائص كالانتشار والطول ، وظهرت بعض الأشكال الرئيسية،والفرعية للمقدمات، ولم ينته العصر الجاهليّ حتى تمت لكل أشكال المقدِّمات المعالم الأصلية والمحددة لهيئتها ودلالاتها، واستمر الوضع على ما هو عليه إلى أن ظهر نمط جديد للمقدمات عند أبي نواس في العصر العباسي - المقدمة الخمرية - تجديداً في الموضوع وليس في المضمون، وهذا عن التمهيد للبحث .

وفي الفصل الأول تطرقت أوَّلاً لعلاقة الإحيائيين بالتراث، فمما لاشك فيه أن التراث كان المنطلق المحوَرِيَّ لشعراء مدرسة الإحياء كبعد نظري تبعاً

لقراءاتهم المتنوعة من مختلف عصور الأدب العربيّ،هذه القراءات التي أَثَّرت بلا شك في وعي ولا وعي شعرائنا الإحيائيين،فكانت بالنسبة لهم المثل والنوذج المحتذى، وهذا النموذج ظهر في أتم صوره في مقدمات الإحيائيين التقليدية كالمقدمة الطللية والغزلية والخمرية والشيب والشباب والحكمة ، - وعلى سبيل المثال لا الحصر كانت أطول مقدمات الإحيائيين ذات المعاني الحماسية هي المقدمات الطللية -. وهذا التشابه بين الإحيائيين لا ينفي خصوصية كل شاعر منهم فالبارودي أكثر وأهتم بتلك المقدمات بشكل لافت للنظر يميل فيه للتقليد الصارم، بينما أحمد شوقي جدد في بعض مقدماته فوصف أطلالاً تاريخية بحس وطني ظاهر، مازج وقرن فيها ما بين البعد التاريخي والبعد الثقافي المعاصر، وقلت تلك المقدمات عند حافظ وظهرت في شكل خواطر سريعة تميل للعموميات والمباشرة في الطرح والتفكير، وقريب من ذلك ورد في المقدمات الغزلية - باستثناء مقدمات الغزل في المدائح النبوية - فالملاحظ على تلك المقدمات الغزلية الاهتمام بالبعد الحسي على جانب البعد الوجداني فغزلهم عبارة عن غرض وموضوع لا يحمل أية أبعاد ذاتية أو معنوية ، ونفس الأمر جاء في بقية المقدمات التقليدية، وهذا التقليد خفت وطأته وآثاره في المقدمات المختلفة ذات البعد السياسي والاجتماعي والتأملي ، فظهر تأثير العصر والبيئة وتجارب كل شاعر في تلك المقدمات ، ويبدو ذلك عند البارودي في تأكيده على معاني الصمود والكفاح في منافحة الأعداء للنهوض بالأمة، وعند شوقي في تركيزه على النواحي الإيمانية والمكانة التاريخية للأمة العربية، ولدى حافظ في إثارة المشاعر للتخلص من التبعية

والروح الانهزامية التي سرت عند بعض مواطنيه، وهذه القضايا الكبرى والنخبوية لم تعزل الشعراء عن الالتفات لاهتمامات عامة الناس فاهتموا في مقدماتهم ذات البعد الاجتماعي بهموم المواطنين الاقتصادية والثقافية والإدارية ، وهنا بالذات لامس حافظ وجدان الجماهير بأصدق عاطفة وأدق لغة وإن كان يميل في بعض الأحيان للنظرة السوداوية في التصور للواقع ، فقسوة الواقع وإحباطاته كانت الملهم الحقيقي لحافظ وشوقي في نظمهم المقدمات ذات البعد التأملي،هذا الإلهام الذي اتجه فيه حافظ إلى الناحية التقريرية ،بينما أعطاه شوقي تصوراً أوسع وأشمل يبحث في أسرار الحياة وأحوالها برؤية عقلانيةٍ فاحصة .

وفي الفصل الثاني: تناولت أولاً الألفاظ والتراكيب ومن الطبيعي عند الإحيائيين أن تكون غالبية ألفاظهم وتراكيبهم مستمدة من التراث ،ولا أَدَلَّ على ذلك من مقدمات قصائد المعارضة ومقدماتهم التقليدية، فالسير على نهج القدماء وطريقتهم كان أسلوبهم الذي تمسكوا به، بل كان مجال افتخارهم وتأكيد أصالتهم، ومن غير المستساغ أن نطالبهم بالتغيير في ألفاظهم وتراكيبهم بما لم يرد في تفكيرهم،ومع ذلك نجد بعض الألفاظ المعاصرة ظهرت في مقدماتهم ذات البعد السياسي والاجتماعي على استحياء،وقريب من ذلك أيضا صورهم الفنية فالملاحظ عليها،توزعها ما بين صور موغلة في التقليد خاصة في غرضي الحكمة والغزل،وصور تظهر فيها بصمات الشاعر الخاصة،كالمبالغة عند البارودي ، والتنويع والتفصيل عند شوقي ،والمباشرة في صور حافظ إبراهيم ،وهذا الاختلاف ضاق مداه في الصور الحديثة كوصف

المخترعـات والمنجـزات العـصرية،فظهـرت صـورهم في شـكلٍ أوليّ وصـفي انطبـاعي ، ولا ضـير في ذلـك لأنَّهـا منجـزات حديثـة مـستجدة،ودائـما يميـل الإنسان في التعامل الأوليّ إلى مثل تلك الطريقة.

ثـم وقفـت مـع موسـيقى الإحيـائيين وهنـا بالـذات نلحظ أشـد درجـات التماهي والتناغم مع القدماء،فلم يزد الثلاثة أو يخرجوا عن بحور الـشعر عنـد الخليل ومتدارك الأخفش ، مُحصياً بحور مقدمات كل من البـارودي وحـافظ وشـوقي، وهـم وإن اتحـدوا في الـنظم عـلي أوزان محـددة معلومـة سـلفا إلا أن ذلك لا ينفي التنوع في إيقاعاتهم وأنغامهم ، فـالوزن أمـر عـام قـد يـشترك في نظمه عدة شعراء ولكن الإيقاع في أي وزن يختلف من شاعر لآخر ، فالبارودي كانت أنغامه عالية وتميـل في مجملهـا للـرتم الـسريع ،وعـلى الـضد مـن ذلـك كـان إيقـاع شوقي متنوعا ثريا، وعلى التوسط بينهما كانت أنغام حافظ .

ولعل عظم تأثر الإحيائيين بشعر القدماء في الأغراض والصور والألفاظ والتراكيب، حدا ببعض النقـاد إلى إتهـام البـارودي وحـافظٍ وشـوقي بالتقليـد الفَـجّ والـذوبان في شخـصيات الأوائـل، ومـن ثـم فقـدان الـترابط والاتحـاد الموضوعيّ والعاطفي في شعر هم، فكان المبحث الرابع وقفة مـع تلـك الآراء النقدية،حاولت فيه تبيين قدرة الشاعر وتمكنـه في معانيـه ودلالاتـه إنْ طـرق معنىً رئيسياً ، يشكل اهتماماً خاصاً في وجدانه ، فهنا بالذات تظهر المقدمات في أعلى درجـات الـترابط والتـدرج والتناسـق والـصدق الفنـي ، والعكـس صحيح .

وهنا بقيت ملاحظة أخيرة :

وهي أن كل مباحث وأبواب هذه الدراسة تلتقي في وحدة كليةٍ تحتوي منهج الموضوع وطبيعته ، وهي في : علاقة الإحيائيين بالتراث ، وتصورهم لمفهوم الإحياء ، أو البعث، القائم على الاختيار والاستلهام من الماضي ، باعتباره النموذج الأعلى والأصل الذي يقاس عليه الشعر ، وهذا التصور خير موضح لمحدودية التجديد في الشعر الإحيائي .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين .



الفهـــارس

- فهرس المصادر والمراجع .
- فهرس الموضوعات .

فِهْرس المصادر والمراجع

أولاً المصادر:

١ - ديوان البارودي، حققه وصححه وضبطه وشرحه على الجارم ومحمد شفيق معروف.

٢ - ديوان حافظ إبراهيم، دار العودة، بيروت، طباعة عام ١٩٩٦م.

٣- الشوقيات، تقديم محمد حسين هيكل، مكتبة مصر، الطبعة الأولى.

ثانياً:المراجع:

١- أحمد شوقي شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ، فوزي عطوي، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى.

٢- الأدب العربي الحديث لمجموعة من الباحثين، تحديداً بحث الشعراء الإحيائيون العرب، س سوميخ، ترجمة أحمد الطامي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م.

٣- الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة.

٤- الأدب والحياة المصرية، محمد حسين هيكل، دار الهلال.

٥- الإسلام في شعر شوقي، محمد علي مغربي، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.

٦- الأطلال في الشعر العربي دراسة جمالية، محمد عبدالواحد حجازي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

٧- الإيقاع في الشعر العربي شوقي نموذجا ، محمود عسران ، مكتبة بستان المعرفة ٢٠٠٧م .

٨- البارودي رائد الشعر الحديث، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية.

٩- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث ، يوسف حسين بكار، دار الأندلس، الطبعة الثانية) .

١٠-البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة.

١١-التراث والمعارضة عند شوقي، عبدالله التطاوي، دار غريب للطباعة والنشر.

١٢-تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

١٣-حافظ إبراهيم شاعر النيل، عبدالحميد سند الجندي، دار المعارف، ط١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م.

١٤-حافظ إبراهيم، زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١١هـ-١٩٩١م.

١٥-حافظ وشوقي، طه حسين، منشورات الخانجي وحمدان.

١٦-حركات التجديد في الأدب العربي، لمجموعة من الباحثين، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٩م.

١٧-حياة قلم، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، ١٩٦٩م، بيروت.

١٨-الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٩م.

١٩-خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، ميشال جحا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م.

٢٠-دراسات في الشعر الجاهلي، يوسف خليف، دار غريب.

٢١-دراسات في الشعر العربي المعاصر، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة السادسة.

٢٢-دراسة عن شوقي، شفيق جبري، دار قتيبة، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

٢٣-دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ١٤٠٤هـ.

٢٤-ديوان أبي فراس الحمداني، تحقيق إبراهيم السمرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

٢٥-ديوان أبي نواس، حققه وشرحه وفهرسه/ سليم خليل قهوجي، دار الجيل.

٢٦-ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمد أحمد قاسم، المكتب الإسلامي، الطبعة الأولى ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.

٢٧-ديوان المتنبي، شرح أبي الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري، دار صادر.

٢٨-ديوان النابغة الذبياني، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبرهيم، دار المعارف.

٢٩-ديوان امرئ القيس، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الطبعة الرابعة.

٣٠-ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق لطفي الصقال، ودرية الخطيب، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

٣١-ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي وأولاده بمصر، الطبعة الأولى، ١٣٧٧هـ - ١٩٥٧م.

٣٢-ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشنتمري، حققه لطفي الصقال، ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.

٣٣-ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي.

٣٤-ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر، الطبعة الثانية ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م.

٣٥-ديوان قيس بن الملوح رواية أبي بكر الوالبي، تحقيق يسري عبدالغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

٣٦-الديوان، عباس محمود العقاد.

٣٧-الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب رومية، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثالثة، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

٣٨-ساعات بين الكتب، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٦٩م.

٣٩-سينية البحتري " البعد النفسي والمعارضة "، عبدالله التطاوي، دار غريب.

٤٠-الشباب والشيب في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، عبدالرحمن محمد هيبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤١-شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤م، الطبعة الثانية.

٤٢-الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، الطبعة الثالثة، ١٩٧٧م.

٤٣-شوقي شاعر العصر الحديث، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر.

٤٤-الشيب في الشعر العربي، محمد العيد الخطراوي، نادي القصيم الأدبي، الطبعة الأولى ١٤٢٨هـ.

٤٥-الصراع بين القديم والجديد، محمد الكتاني، دار الثقافة، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٢م.

٤٦-الصورة الفنية- في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار الكتاب المصري، ودار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.

٤٧-الصورة الفنية في مختارات البارودي، جمعه محمد محمود، مكتبة بستان المعرفة، ٢٠٠٨م.

٤٨-الطبيعة في العصر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، مكتبة منتدى الوراق.

٤٩-الطلل في النص العربي، سعد حسين كموني، دار المنتخب العربي، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.

٥٠-عيار الشعر، أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عبدالعزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر.

٥١-الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة العاشرة.

٥٢- في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية.

٥٣- القصيدة الجاهلية في المفضليات، مي يوسف خليف، دار غريب.

٥٤- لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٧م.

٥٥- محمود سامي البارودي، علي بن محمد الحديدي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م.

٥٦- مدرسة الإحياء والتراث، إبراهيم السعافين، دار الأندلس.

٥٧- مطالعات في الكتب والحياة، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، بيروت، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م.

٥٨- مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، عبدالحليم حنفي، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٧م.

٥٩- المعارضات في الشعر العربي، محمد بن سعد بن حسين، النادي الأدبي، الرياض، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.

٦٠- المعركة الأدبية بين العقاد وشوقي التشبيه وإشكالية التنظير والتطبيق، محمود، إسماعيل عمار، دار عالم الكتب، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.

٦١- المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، الطبعة السادسة.

٦٢-مقالات في الشعر ونقده، حسين عطوان، دار الجيل، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

٦٣-المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية وسماتها الخاصة عند شعراء المعلقات السبع، أناهيد عبدالحميد، جمال حريري، دار كنوز المعرفة.

٦٤-مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، حسين عطوان، دار الجيل، الطبعة الثانية ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.

٦٥-مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، سعد إسماعيل شلبي، مكتبة غريب.

٦٦-مقدمة القصيدة في العصر الأموي، حسين عطوان، دار الجيل، الطبعة الثانية ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

٦٧-مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول، حسين عطوان، دار الجيل، الطبعة الثانية ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

٦٨-من جماليا ت إيقاع الشعر العربي ، عبدالرحيم كنوان ، دار أبي قراق للطباعة والنشر .

٦٩-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثانية.

٧٠-الموازنة بين الشعراء، زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ-١٩٩٣م.

٧١-موسيقي الشعر ، ابراهيم انيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة السادسة ، ١٩٨٨ م .

٧٢-ميزان الشعر عند العقاد، طه مصطفى أبو كريشة، دار الفكر العربي، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

٧٣-النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

٧٤-الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، الطبعة الرابعة، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٦م.

٧٥-الوقوف على الأطلال، مصطفى عبدالواحد، من مطبوعات نادي مكة الثقافي، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ- ١٩٨٣م.

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

الموضوع **الصفحة**